مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

دكتور محمد حسن عبد الله

الصورة والبناء الشعري



دار المعارف

مكتبة الدراسات الأدبيّة

٨٣

الصُورَةُ.. وَالبنَاءُ الشِعْرِيُّ

دكتور محمد حسن عبد الله



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

هذه الدراسة فى فلسفة الصورة والبناء : المنابع ، وعناصر التكوين ، وأسرار التركيب ، وأساليب التحليل . مدعمة بنماذج تطبيقية من الشعر الرفيع فى مختلف الآداب والعصور



١ – مقدمة نحو الصورة

١

هذه الدراسة النقدية تحاول استكشاف جانب أساسى من الشعر ، لعله أهم أركان التركيب ، ونعنى : الصورة الفنية ومكانها فى البناء الشعرى . إن واحداً من الأسئلة القليلة التى أحتفظ بها منذ بواكير الوعى دون جواب شاف هو : ما الشعر؟ ماكنه تلك الخاصية « السحرية » التى تفجر فى كلام معين قدرة على التأثير والتجاوز ليست لكلام آخر قد يكون أكثر منه جدية أو التزاما بأصول التعبير؟ ومن ثم : لماذا يتجاوز الشعر – ونعنى الشعر الأصيل بالطبع – أية محاولة لشرحه وتحليله ، فضلا عن إعادة تركيبه بعبارات نثرية مهما تحاول الحفاظ على المعنى ؟

ربما كانت البداية الغامضة للقلق حول هذا السؤال المعلق ترجع إلى طريقة تدريس الشعر فى مدارسنا ، وربما بعض جامعاتنا أيضا . كان ذلك على زمنى ، وأحسبه مستمرًّا ، فقد كان المعلم يتناول القصيدة أبياتاً مفردة ، أو مقاطع حسب امتداد المعنى الجزئى ، وينثرها بمرادفات لألفاظ الشاعر أقل غموضا أو أكثر انتشارا أو تحديدا وتجريدا ، مقدمالهذا العمل الآلى بعبارة لا تكاد تتغير : « يريد الشاعر أن يقول . . » لابد أن يعمل مثل هذا الاستهلال المتكرر إلى درجة الملل عمله فى قتل حيوية الطالب وتشتيت إحساسه بالشعر وتذوقه لألوان الجمال الصادر من منابع شتى تتدفق فى سياق واحد . وهذه الطريقة السائدة تعتصر التكوين الشعرى الشامل لتستخرج منه المعنى ، على ما يظنه المعتصر. وهذا المسلك يشبه – فى رأيى – من يعتصر الزهرة ليستخرج منها عصارتها التى سيكتشف بعد أن أتلفها كم هى مرة ، وبعيدة عن الإيحاء بالجمال النابض حتى وإن تكن – فى يد الصناع الماهر وحده – أشد كثافة ونفاذا إلى مناطق الفكر . إننى أعتبر هذا العمل الذى يؤدية المعلمون التقليديون ببراءة وتلقائية مسئولاً عن التناقض الزائف الذى يقوم فى كثير من الأذهان بين الشعر والعلم ، فإن تقديم الشعر إلى القارئ أو الطالب باعتصاره إلى خلاصات فكرية يريد الشاعر أن يقولها من شأنه أن يخلق مواجهة لا أساس لها من منطق الفن أو العلم ، بين أسلوبين فى تقديم الفكر ، أسلوب يحاور ويداور ليقول عبارة فكرية قد تكون ساذجة ، ومع هذا يتولى « الناقد » استخلاصها نيابة عن

الشاعر ، وأسلوب يصل إلى ما يريد بطريقة مباشرة محددة لا يحتاج إدراكها إلى وسيط . وفى هذه المواجهة ستكون النتيجة فى صالح الأسلوب الثانى لا ريب . ومن هذه النقطة ذاتها ستمتد المسئولية لتشمل حالة الزهد فى الشعر التى نجدها عامة بين المثقفين ، وليس بين المختصين بالدراسات المعْملية وحدهم ، وإن كنا لا ننفى وجود أسباب أخرى عديدة .

لقد تحدثت ناقدة عن أهمية الطريقة ، وعلى وجه التحديد : دور الإلقاء فى تعرفنا إلى الشعر وتقبلنا له فى المراحل الأولى على الأقل ، وأرجعت إلى المعلمين أكثر ما نشاهد من حالات الزهد فيه(١) ، وأحسبها على صواب ، وليس من شك فى أن التركيب الصوتى سر من أسرار تأثير الشعر وقدرته على تجاوز المحدد وتقبل الغامض ، ولقد ظهرت نظريات حديثة تهدف إلى تحليل الأسلوب من واقع التركيب الصوتى للجملة ، وترجع إليه أهم عناصر التأثير فى التعبير الفنى وتستظهر بأقوال الشعراء وتجاربهم فى هذا المجال الذى يؤكد أهمية البناء الايقاعى فى اصطياد التجربة والتعبير عنها ، وأهميته فى تلقيها والإحساس بأبعادها(٢) ولست أدرى حقًّا ، هل يقتصر الأمر عندهم على محنة إلقاء التلاميذ والمعلمين للشعر ، أو أنه يتجاوز ذلك إلى فرض معنى يظن المعلم أنه الاستنتاج المتوقع والثمرة الطبيعية للقصيدة(٣) .

لست أدرى حقًّا متى بدأت أتساءل : إذا كان الشاعر يريد أن يقول « ذلك » ، فلماذا لم يقله فى أبيات أقل عددا يمكنها أن تؤدى هذه الخلاصة منظومة مقفاة أيضا ؟ ولست أدرى أيضا متى تطور هذا القلق الفكرى والروحى لتصير المقولة أكثر إيجابية بأن تتساءل : لماذا آثر الشاعر أن يقول ما يريد بهذه الطريقة دون غيرها ؟ من هذا التساؤل يبدأ تأمل « صورة » القصيدة ، وتفرض كلمة « التحليل » نفسها ، فتضع أمامنا سلسلة من الصور الجزئية المتعاقبة أو المتداخلة ، ومن ثم نكتشف أهم خصائص التعبير الشعرى ، وهو أنه تعبير بالصورة ، وأن القصيدة الجيدة هى بدورها صورة .

قد يكون اكتشاف طبيعة البناء الشعرى بهذه الطريقة بمثابة السير فى الاتجاه المعاكس ،

---

(١) Marjorie Boulton, The Anatomy of Poetry, P. 4.

(٢) Raymond Chapman, Linguistics and Literature, P. 32.

(٣) وسوء الأداء والتصور يلاحق كافة فنون الأدب فى مدارسنا ، وقد حدثنى الأستاذ توفيق الحكيم أن مدرس ابنته فى المرحلة الثانوية قد انتقد والدها الأديب لها ، وعاب عليه أن يرى فى إمساك جالاتيا (بجماليون) بالمكنسة عملا مزريا بجمال المرأة ، ولاشك أن المدرس حسن النية ، ولكن إلى أين يتجه اهتمامه ؟ يقول الحكيم إن ناشر الترجمة الفرنسية قد اعتبر بجماليون مسرحية شعرية .

وهذا صحيح من وجهة الطرح المنهجي للقضية ، فالبدء بأصغر الوحدات هو الطبيعي الذي يقود إلى إدراك التكوين الشامل ، ولكن « التحليل » غير « الإدراك » ، وإدراك العام أو الكلي سابق على إدراك الخاص أو التفصيلي . . ومن ثم لا تناقض ، ومن ثم سنبدأ من « الصورة » ، لننتهي إلى « البناء » .

٢

إن ما يميز الشعر للوهلة الأولى ، وأعني من حيث المظهر ، موسيقاه وطريقة كتابته رعاية لهذا الجانب الايقاعي . وقد أكدت تجربة الإنسانية في كل العصور وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى ، وقد اهتم كثير من النقاد بتعليل نشأة الوزن وأهميته ، وهذه جملة من الأقوال التي يمكن أن تنضوي فيها دلالات وتفريعات : يرجع كولردج أصل الوزن إلى توازن في العقل يحدثه المجهود الاختياري الذي يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ويلطف من حدته ، فأول التيار الشعري موجة تهز كيان النفس وتحرك موازين وجدانها وأحاسيسها ونظم عواطفها ، ولكي تستعيد النفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلا واعيا ، فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدودا تضبط سيرها ، وتؤدي بها إلى غايتها المنشودة وهي إحداث اللذة العقلية ، ومن هذا التعارض بين الحالتين المتعارضتين : حالة التأثر الوجداني وحالة الضبط الإرادي ، ينشأ الوزن الشعري .

وربما وجب علينا أن نلاحظ أن كولردج يفسر دور الوزن وضرورته في صياغة التجربة وإحكام إطارها ، مما سيزداد وضوحاً حين نتناول دور الخيال ودور الفكر في صناعة القصيدة ، وهو في جملته يتعلق بالمبدع لا بالمتلقي ، فهل يكتسب الإيقاع أو الوزن نفس الأهمية ونفس الوظيفة بالنسبة لمستمع الشعر أو قارئه ؟ لسنا نشك في ذلك لأن ضبط انفعال الشاعر بالوزن يعود على الشعر أصلاً ، وليس مسألة ذاتية داخلية ، ومن الطبيعي أن نتوقع ، ولو نظريًّا أو في الظروف العادية أن تكون « الاستجابة » على مقربة من « الدوافع » إذا ما كان الوعي بأصول الصناعة على درجة كافية . ولنقرأ قول إليوت :

أعتقد أن الشاعر يمكنه أن يفيد كثيرا من دراسة الموسيقى ، ولا أدري إلى أي حد يحسن به أن يصل في المعرفة ، بالشكل الموسيقي ، فإني لا أملك هذه المعرفة ، ولكني أعتقد أن

الخاصتين اللتين تعنيان الشاعر من الموسيقى أكثر من غيرهما هما حسّ الإيقاع وحس البناء . ولعله من الممكن أن يفرط الشاعر فى قياس عمله على الموسيقى ، فيأتى بما يشعر بالتصنّع ، ولكنى أشعر أنه ربما مالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولا بوصفها إيقاعا معينا قبل أن تصل إلى التعبير فى كلمات ، وأن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة ، ولا أظن أن هذه التجربة خاصة بى وحدى . لا يخفى ما فى هذا القول الصادر من شاعر عظيم الموهبة من دلالة ، سنجد ما يؤكدها حين نتعرض لمنابع التجربة وكيف تتفجر فى نفس الشاعر قبل أن تتحول إلى مادة مكتوبة ، فهنا اعتراف صريح بأن الإحساس بالنغم قد يسبق الإحساس بالفكرة وبالصورة أيضاً ، وهنا يتجلى مبحث هام عن أثر الوزن والإيقاع فى تشكيل الصورة . وبإمكان هذا القول أن يفسر الإقواء ويحدد بواعثه ، وأن يعلل فكرة استقلال البيت بمعناه التى ألح عليها النقد العربى طويلا ، على أنه يعين على إساغة ما نراه فى أيامنا من وضع كلمات بعض الأشعار الشعبية وفقا لألحان مشهورة سابقة عليها . وإذا كان الإيقاع – أحيانا على الأقل – يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة ، فإنهما لن تزالا فى حاجة إليه ، وسبب ذلك – كما يقول إليوت – أن الشاعر يصل إلى حدود الوعى ، ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه ، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة ، فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى ، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذات الإيقاع الخاص .

وإذا كان إليوت يرى أن الوزن – أو الإيقاع – يلد الصورة أحيانا ، فإن الشاعر كلوديل يضع « الصورة » فى مقابل « الوزن » دعامتين للشعر ، ويفرد لكل منهما مجال تأثيره . يقول :

إن الإلهام الشعرى يتميز بموهبتى « الصورة » و « العدد » – أى الوزن – فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع فأصبح الشاعر يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرر بين الأشياء علاقات جديدة لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية ، بل بارتباط منسجم لتكوين « معنى » .

وبالعدد تتخلص اللغة من الظروف والملابسات ، ومن المصادفات ، وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن وهو حافل بما يلذ النفس والجسم معا .

وتتمازج هذه الأقوال فى عبارات الشاعرة نازك الملائكة عن أهمية الوزن بالنسبة للصورة وللمعنى الشعرى ولتهيئة لحظة التلقى ، فتقول :

والسبب المنطقى فى فضيلة الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر ويلهب

الأخيلة . لا بل أنه يعطى الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة . إن الوزن هزة كالسحر تسرى فى مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفى من الموسيقى الملهمة ، وهو لا يعطى الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة .

هكذا جمعت العبارة فى آخرها أثر الوزن فى تنظيم عمليتى الإبداع والتلقى على سواء ، على أن الوزن نفسه يتحول إلى « صورة » فى قولها :

فالوزن فى يد الشاعر قمقم سحرى يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة (٤) .

وقد آثرنا هذه الوقفة مع الوزن – بمعناه الواسع وليس بالارتباط المحدد بالبحور المعروفة – باعتباره عنصرًا أصيلاً فى البناء الشعرى وتأكيدا – إن لم يكن إضفاء – لجوّ التخييل ، مع ما عرفنا من علاقته العضوية بتهيئة لحظة الإبداع بل توجيهها أحيانا ، فضلا عن أهميته بالنسبة لقارئ الشعر ، حيث يقود الوزن خطاه ويحدد أسلوب القراءة حين يعز السماع . وقد تعفينا هذه الوقفة السريعة من العودة إلى قضية الوزن والإيقاع ، إلاّ حين يستدعى الأمر ذلك ، لنخلص إلى الصورة والبناء .

٣

حين نقف على مشارف حقلنا الخاص سنجد كتاب The Poetic Image لمؤلفه الشاعر الإنجليزى المعاصر س . داى . لويس ، وهو أهم ما ألف فى موضوعه ، لأنه جمع خبرة الشاعر ودراية القارئ الذواقة ومعرفة الناقد الواسع الاطلاع (وقد أفدنا من دراسات أخرى عديدة سيأتى ذكرها) ويشير لويس إلى أن بمقدور دراسة الصورة الشعرية أن تلقى من الضوء على الشعر مالا تلقيه دراسة أى جانب آخر من عناصره ، ويقتبس من كولردج قوله : إن الشاعر فى هذا العصر – أى عصر كولردج – يرى أن هدفه الرئيسى وأعظم خاصية لفنه هو الصور الجديدة المؤثرة . ويرى لويس أن هذا القول يصدق على عصرنا أيضا بمقدار ما يصدق على عصر كولردج ، ويعقب عليه بما يبرز أهمية الصورة وخطرها معاً ، فيقول : « إن الغرابة

(٤) يمكن مراجعة هذه الأقوال بتفصيل أكثر فى : موسيقى الشعر العربى – من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده – قضية الشعر الجديد – قضايا الشعر المعاصر – الشعر الأوربى المعاصر.

والجرأة والخصب فى الصورة هى نقطة القوة والشيطان المسيطر فى الشعر المعاصر ، ومثل كل الشياطين ، فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا . وكلمة « صورة » نفسها قد اتخذت فى أثناء الخمسين عاما الأخيرة أو نحوها قوة غامضة وتأثيراً خفيًّا ، ويكفى أن نتأمل ما خلع عليها ينتس من قيمة . ومع ذلك فالصورة هى الشىء الثابت فى الشعر كله ، وكل قصيدة إنما هى فى ذاتها صورة »(٥) .

إن هذا الاقتباس مهم فى كل كلمة منه ، وتكتسب إشارته إلى أن « الصورة هى الشىء الثابت فى الشعر كله » أهمية زائدة ، فالأمر – كما يقول : إن الاتجاهات تجىء وتذهب ، والأسلوب يتغير ، وأنماط الأوزان تتبدل ، ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائى شعرا . وهذا حق بلا تحفظ ، أشارت إليه دراسات لغوية رأت أن « المجاز » هو اللغة الإنسانية الأولى ، وألحت عليه الدراسات النقدية منذ قرر أرسطو أن الاستعارة هى محك الشاعرية ، ودليل عبقرية الشاعر ، وأنها الشىء الذى لا يمكن تعلمه ، وهى فى بواكير نقدنا كما هى فى بواكير نقدهم ، بصرف النظر – مؤقتاً – عن اختلاف المدلول وقضية التأثير والتأثر ، ذات أهمية بالغة ، لقد نازعها التشبيه مكان الصدارة بعض الوقت ، ولكن مدرسة البديع ردت لها اعتبارها ، وإذا جاوزنا الدراسات النقدية المنظمة إلى الانطباع الأدبى العام سنجد الصورة تحتل مكاناً بارزاً حتى يقول الجاحظ عبارته الشهيرة : « فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » . وقد شبهت القصيدة بالصورة فى عصور مختلفة ، منذ هوراس(٦) ، وحتى قيل : الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة ، وقد قويت العلاقة بين الشعر والفنون البصرية خلال القرن الثامن عشر حتى لقد حكم على بعض اللوحات وفق مقاييس الشعر عند أرسطو ، كما حدث العكس أيضاً ، فكان هذا التناظر الملحوظ بين فن الشعر وفن الرسم سبباً فى أن رسمت لوحات نادرة استمدت مضمونها من قصائد تاريخية أو معاصرة .

---

(٥) C. Day Lewis: The Poetic Image, P. 16. 17.

(٦) ونص عبارته التى ظهرت فى فن الشعر : « الشعر مثل التصوير » وأصبحت بمثابة قاعدة نقدية منذ عصر النهضة ، وقد فسرت على أن العناصر التى تعتبر سر نجاح التصوير هى بعينها ما يجب أن تتوافر فى الشعر . وقد ساعد هذا التفسير فى إيجاد نظرية فنية فى محاكاة الطبيعة محاكاة تتفق والمظاهر الخارجية للأشياء ، بصرف النظر عن القواعد المجردة المتوارثة الخاصة بالإبداع الشعرى ، وظهرت دراسات نقدية موازنة تحت شعار « أخوة الفنون » وقد تصدى الفيلسوف الألمانى لسنج لتفنيد هذه النظرية فى اللاوكون . انظر : معجم مصطلحات الأدب . ص ٥٩١ ، ٥٩٢ .

ولا نريد أن نمضى فى سرد أقوال النقاد والجماليين عن الصورة ، وسيأتى الكثير من ذلك فى أماكنه ، وربما كان الأجدى الآن أن نتأمل هذه الطائفة من الصور الشعرية العربية ، لنرى جدتها وما تثير فى النفس من هزة المفاجأة ثم ما يعقبها من حالة نفسية تميل إلى الدعة ، ولنلاحظ أثر الزمن فيها ، كما نرقب انتماءها إلى أصحابها :

يقول عروة الصعاليك :

وإنى امرؤ عافى إنائى شركة — وأنت امرؤ عافى إنائك واحد
أتهزأ منى أن سمنت وأن ترى — بوجهى شحوب الحق ، والحق جاهد
أقسم جسمى فى جسوم كثيرة — وأحسو قراح الماء والماء بارد

ويقول النابغة مادحا :

فما الفرات إذا جاشت غواربه — ترمى أواذيّه العبرين بالزبد
يمده كل واد مترع لجب — فيه ركام من الينبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصماً — بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة — ولا يحول عطاء اليوم دون غد

ويقول ذو الرمة :

عشية مالى حيلة غير أننى — بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده — بكفى والغربان فى الدار وقع
كأن سناناً فارسيًّا أصابنى — على كبدى ، بل لوعة البين أوجع

ويقول ابن الرومى هاجياً :

إذا بدا وجهه لقوم — لاذت بأجفانها العيون

ونمضى إلى عصرنا الحديث فنختار لشوقى هذه الأبيات فى وصف يوم وفاء النيل :

فى مهرجان هزت الدنيا به أعطافها ، واختال فيه المشرق
فرعون تحت لوائه ، وبناته يجرى بهن على السفين الزورق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان جلالة سيف المنية وهو صلت يبرق
وتلفتت فى اليم كل سفينة وانثال بالوادى الجموع وحدقوا
ألقت إليك بنفسها ونفيسها وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها أأعز من هذين شيء ينفق ؟

ويقول صلاح عبد الصبور فى « أناشيد غرام »

حبك
عصفور ينقر فى بيدر
قلبى بيدر
عيناك نعاس مخمور
والخصلة ظلى من وهج الخدين
والشفتين
خط شفقى عانق خطا
وهلال من رحمة
يغفى فى صدر هلال من حب

ويقول السياب فى « حدائق وفيقة » عن حمام أفروديت فى العالم السفلى :

والحمام الأسود

ياله شلال نور منطفى

ياله نهر ثمار مثلها لم يقطف

ويقول أحمد عبد المعطى حجازى لأبطال الأوراس :

أعداؤك جبناء كالورق الطائر فى الريح

أرأيت إلى ورق غادر شجره

هل يستوطن شجراً آخر؟

أرأيت إلى امرأة حرة

هل تهوى إلاّ صاحبها الأول ؟

أما أدونيس فيقول فى « حلم » :

بكت المئذنة

حين جاء الغريب — اشتراها

وبنى فوقها مدخنة

هذا سيل من الصور النادرة ، وسنواجه فى الصفحات القادمة الكثير من مثلها . على أننا حاولنا — إلا قليلا — ألا نكتفى بالصورة المفردة ، وآثرنا أن نختار الصورة فى سياق من الصور أو فى عناق مع أخرى ، لنقترب من طبيعة الدراسة التى نرجو . وقد عرف الشعر العربى شعراء مشهود لهم بتميز الصور ، نذكر منهم امرأ القيس ، وذا الرمة ، وبشاراً ، وابن المعتز من القدماء ، وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى والجواهرى والسياب وأدونيس ونزار قبانى من شعراء عصرنا . .

٤

والتعبير بالصورة خاصية شعرية ، ولكنها ليست خاصة بالشعر ، لقد أثرها التعبير القرآنى والحديث النبوى كثيراً ، واعتمـد عليها المثل كما فضلتها الحكمة ، ولنقرأ هاتين الآيتين من سورة البقرة : « ومثل الذين ينفقون أموالهم ابتغاء مرضاة الله وتثبيتاً من أنفسهم كمثل جنة بربوة أصابها وابل فآتت أكلها ضعفين فإن لم يصبها وابل فطل والله بما تعملون بصير . أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعناب تجرى من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمرات وأصابه الكبر وله ذرية ضعفاء فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت كذلك يبين الله لكم الآيات لعلكم تتفكرون » . وللقرآن صور بيانية وغير بيانية لم يسبق إليها وإن جرت على سنن التعبير العربى ، ومن الطريف أن يستقصى ابن قتيبة ألوان البديع فى القرآن أو أكثرها ويستشهد بالشعر لاستخراج أو تقرير المصطلح البلاغى الذى يدرجها تحته ، ثم يرفض اعتبارها من دلائل إعجازه فيقول : « وقد قدر مقدرون أنه يمكن استفادة إعجاز القرآن من هذه الأبواب التى نقلناها ، وأن ذلك مما يمكن الاستدلال به عليه . وليس كذلك عندنا ، لأن هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها ، وذلك كالشعر الذى إذا عرف الإنسان طريقه صح منه التعمل وأمكنه نظمه »(٧) . وليست قضية الإعجاز هى موضوعنا الآن . ولكننا نرى أن البديع كما بينه موهبة وليس تعلماً إلا أن يكون تصنعاً ، على أن مسلك ابن قتيبة فى كتابه يناقض قوله إلى حد بعيد . لقد بذل جهدا متصلا فى تفنيد أسباب الإعجاب بأشعار الجاهليين ، امرئ القيس خاصة ، ومردها فى جملتها إلى ما سبقوا إليه من استعارات وتشبيهات فضلا عن جودة السبك ودقة التصوير ، لكى ينتصر فى النهاية للتصوير القرآنى ويقر له بالتفوق . وهناك خبر يروى عن أبى تمام ، أنه حين قال :

لا تسقنى ماء الملام فإننى   صبٌّ قد استعذبت ماء بكائى

جاءه من يحمل بيده إناءً ويسأله ساخراً أن يمنحه بعضاً من ماء الملام ! فما كان من أبى تمام إلا أن قال : سأفعل إذا أحضرت لى ريشة من جناح الذل !

---

(٧) إعجاز القرآن ص ١٠٧ .

يشير بذلك إلى قوله تعالى : « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » فإذا كانت الاستعارة فى « ماء الملام » قد جرت على غير مألوف الاستعمال العربى ، فلقد سبق القرآن إلى ذلك فى « جناح الذل » ! ! ويمكن أن نرى فى ذلك أثراً من دور القرآن فى تجديد الأسلوب العربى وتطويره . وحين نقرأ من حديث الرسول عليه السلام مثل : « خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه فى سبيل الله ، كلما سمع هيعة طار إليها » ومثل : « وهل يكب الناس على مناخرهم فى نار جهنم إلّا حصائد ألسنتهم » . . ستجد الصورة بكل معانيها البيانية والفنية تأخذ مكانها المؤثر .

ولسنا نريد الآن أن نسترسل أكثر من ذلك ، وإلى هنا فقد تجنبنا ذكر المصطلحات المقررة فى هذا المجال ، وفيما يأتى ستقتصر على أقلها ، فنحن نرى أن الإسراف فى التسميات والتقسيمات لا يدل على العمق أو الدراسة ، ولا يعين على التذوق وسلامة الإدراك ، ويمكن أن ننظركم من المصطلحات والأقسام استعمل بلاغى قدير مثل عبد القاهر الجرجانى ، فى مقابل ما استعمله السكاكى ، لنكون على بينة .

٥

لقد كانت « الصورة » دائما موضع الاعتبار فى الحكم على الشاعر حتى وإن لم ينص عليها فى الدراسات النقدية العربية ، وحين يقدم امرؤ القيس بإجماع نقدى واضح فإن أهم مسوغات تقديمه أنه أول من بكى واستبكى وقيد الأوابد وشبه النساء بالبيض إلخ ، وهكذا فإن التميز بالصورة المبتكرة فى شكل استعارة أو تشبيه لا يخفى ، ويمكن أن نعود إلى كتاب مثل « طبقات فحول الشعراء » لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة ، أو لكل شاعر على حدة ، أو لكتاب آخر مثل « الموشح » لنرى أهم الانتقادات الموجهة إلى الشعراء ، وسنجد « الصورة » تأخذ مكانها البارز فى المفاضلة بين الشعراء . بل إن ناقداً بارزاً مثل ابن رشيق قد أقام منهج كتابه « قراضة الذهب »[٨] على أساس الصور الشعرية ، مقرراً من بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها ، وأن المفاضلة لا تقوم إلا على أساس منها[٩] ، أما المعنى فإنه على

---

(٨) قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب : حققه « الشاذلى بويحيى » ، الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢ .

(٩) ويقول أبو هلال العسكرى ، ولنتأمل تعبيره :

« وما يعرف للمتقدم معنى شريف إلاّ نازعه فيه المتأخر وطلب الشركة فيه معه ، إلاّ بيت عنترة : =

أهميته ليس عاملاً حاسماً فى الوصف بالسرقة . هذا على الرغم من أن الشعر العربى الذى تداولته الألسنة شفاها عصورا متزامية ، ونشأ وتأصل واكتسب خصائصه فى مجتمعات بدوية قبلية قد مازجته النزعة الخطابية حتى صارت جزءا من طبيعته الخاصة ، ولم يبرأ منها إلا القلة من أمثال بشار وأبى نواس وابن الرومى وأبى تمام والشريف الرضى ، حتى جاء العصر الحديث . ولعلنا نذكر كيف استولى القلق على بشار حين وجد امرأ القيس يشبه شيئين بشيئين فى بيت واحد ، ولم يهدأ له بال حتى قال مثله ، فجاءت البلاغة وقالت بل تفوقت عليه .

ولقد كانت الصورة جزءا أصيلا – ولا نريد أن نقول إنها كانت نقطة الانطلاق فى حركات التجديد الشعرى . ويكفى أن نتذكر هنا افتتاحية كتاب « البديع » لابن المعتز ودواعى تأليف كتابه أن يعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى فن البديع ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، ثم أن أبا تمام من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه . وأن نتذكر نقطة الوثوب التى اختارها العقاد ليبدأ هجمته على شوقى وشعره ، ليس بين دارسى نقدنا الحديث من لم يقرأ هذه العبارة من « الديوان » ويعيها جيدا : « وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نورا »(١٠) . وأن نتذكر أخيرا أن الثورة على عروض الخليل لم تكن بداية الشعر الجديد وإن اعتبرها بعض الدارسين كذلك ، ربما لارتباطهم الشخصى بها ورغبتهم فى أن يبرزوا أدوارهم . . والذى نراه أن التجديد العروضى كان تابعا لتجديد أسبق ، أو لنقل إنه كان بمثابة تطويع للقالب ليناسب البناء الشعرى الجديد

= وترى الذباب بها يغنى وحده هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم

فإنه ما توزع فى هذا المعنى على جودته ، وقد رامه بعض المجيدين فافتضح » .

«كتاب الصناعتين ص ٢٢٩ »

وقد استخدم « المعنى » هنا بدلا من « الصورة » ولكن القصد واضح ، فليس فى البيت معنى معجز ، ولكن فيه صورة نادرة ، ودقة الصورة وندرتها كانا سببا فى استعصائها على السرقة .

(١٠) الديوان ، ص : ٢١

الذى تنفس أولا عندمطران، الذى يراه كثير من النقاد الأب الحق لحركة التجديد فى الشعر الحديث أكثر من أى شاعر آخر ، دون استثناء لشوقى ، وقد أعقبه شكرى ومن جاء بعده من شعراء الرومانسية وعلى الأخص على محمود طه وإبراهيم ناجى .

لقد لجأ هؤلاء إلى القصة والأسطورة والرمز والحلم ، فتحرروا إلى حد بعيد من الشكل الداخلى المأثور للقصيدة ، وبقى الإطار الخارجى يتململ فى موضعه أو يخطو نصف خطوة مما هو ملحوظ عند هؤلاء جميعا . إلى أن جاءت نازك الملائكة وجاء السياب ، وشعرهما للمتأمل رومانسى فى طابعه العام ، وأؤكد هذا القول بالنسبة للسياب الذى يراه الرأى الشائع غير ذلك ، أو عكس ذلك ، وهذه الرابطة هى الامتداد الطبيعى للجيل الذى سبقه إلى اكتشاف مكان جديد ووظيفة جديدة للصورة كعنصر من عناصر البناء الشعرى ، ثم صورة القصيدة فى شكلها العام[١١] .

٦

ومهما قيل فى أهمية الصورة الشعرية فإن أى قصيدة ليست مجرد صور ، إنها على أحسن الفروض ، صور فى سياق ، صور ذات علاقة ، ليس ببعضها وحسب وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة ، وهذا يعنى أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعرى تعبر عن رؤية جزئية ، مهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما ، ذلك لأن الصورة ، وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص الذى يحدده المصطلح البلاغى ، أو الذى يمكن توصيفه إذا ما رأينا أننا بحاجة إلى إضافة أو تعديل فى مفهوم الصورة ، فإنها تبقى « صورة » ضمن تكوين شامل ، حجرا فى بناء ، أو نغمة فى لحن هرمونى ، أو لونا أو ظلا أو ضوءا فى لوحة . على أننا لا نستطيع أن نفهم علاقة الصورة المفردة بالبناء الشعرى الشامل المكون من صور أخرى فى ضوء علاقة الحجر المفرد بالجدار المكون من عدد من الأحجار ، إذ يمكن الاكتفاء بدراسة حجر واحد ونقيس عليه سائر ما بقى ونتصور العلاقة بين حجر وآخر فى ضوء التجربة الجزئية . إن الأمر فى علاقة عناصر البناء الشعرى – وهى تتجاوز كونها صورا – يختلف

(١١) عن دور مطران فى التجديد ، وتتبع تأثيره فيمن عاصره وجاء بعده من الشعراء راجع :
M.M. Badawi, Acritical introduction to Modern Arabic Poetry. P. 70, 71.

كثيرا عن علاقة الوحدات أو العناصر المكونة للجدار ، ونشير هنا إلى قول مرجرى بولتون : « سنجد دائما فى أى قصيدة شيئا ما لا نستطيع تحليله ، لأنه لا يوجد إلا فى القصيدة بجملتها ، وحين نحاول أن نعرف لماذا تمتعنا قصيدة ما فإن علينا أن نفصل أجزاءها المختلفة ، والسبب فى هذا عملى بشكل ساذج ، فمع أننا نستطيع أن ندرك عدة أشياء دفعة واحدة فإننا لا نستطيع أن نصف هذه الأشياء فى نفس اللحظة ، إننا لا نستطيع أن نفكر فى عبارتين كاملتين معا فى وقت واحد ، وبعد أن نفصل العناصر المختلفة التى تكوّن القصيدة سنجد أن شيئا ما قد فقد . . إن أحدا لن يستطيع تحديد العنصر الحيوى فى القصيدة تحديدا قاطعا »(١٢) ونضيف هنا ما أشارت إليه وينيفريد نوفتنى من أننا حين نسعى نحو فكرة البناء فى قصيدة فإننا نسعى وراء شيء له طاقة غير مألوفة(١٣) ، وهذا كله سيعنى فى النهاية أن تحليل القصيدة إلى عناصر ، ومن ثم التكلم عن « الصور » بمعزل عن سائر العناصر ضرورة ، كما أن النظرة الكلية ضرورية أيضا لاكتشاف هذا العنصر الحيوى الغامض ، وهو يعنى – فى رأيى – أن القصيدة ليست مجرد حاصل جمع عناصرها ، وأن هذا العنصر الحيوى ما هو إلا التأثير المتبادل بين العناصر ، وهذا يعنى فى النهاية أن دراسة الصورة تظل ناقصة مالم تستكمل بدراسة البناء ، بل إننا نبادر الآن فنكشف عن فكرة سنطرحها ونوضحها ، مؤداها أن الصورة المفردة قد تظل ناقصة مالم تقرن إلى صورة أخرى ، وأن الصورة النهائية ليست فى إحداهما ، وليست فى مجموعها ، بل فى شيء ثالث لا نقول إنه يتولد منهما ، بل يتولد بينهما .

إن هذا التصور الخاص لنمط من الصور ، ولوظيفة بعض النماذج سيجعلنا نعيد النظر فى تقسيم علوم البلاغة العربية إلى معان وبيان وبديع ، وتقسيم علم البيان إلى استعارة وتشبيه وكناية . إننا بالطبع لا نفكر فى إضافة قسم جديد أو إلغاء قسم قديم ، ولكننا نرى أن التعبير الفنى المحدد بوظائفه ينتقى عناصره المبرزة لخصائصه دون أن يعبأ بهذه التقسيمات المأثورة التى ألصقت بكل علم مميزات محددة لوظيفته ودرجة أهميته معا ، ونضرب مثلا بعلم البديع الذى عدته الكثرة من الدراسات القديمة مجرد مكمل أو زخرف خارجى للتعبير الفنى ، فإننا سنجد من أقسامه ما هو من صميم البناء الشعرى ، لا يقل أصالة وجذرية وثراء عن الاستعارة نفسها التى أجمعت الدراسات النقدية فى كل العصور على أنها جوهر الشعر ودعامته .

(١٢) The Anatomy of Poetry, P. 2.

(١٣) Winiphred Nowottny: The Longuage Poets Use, Pl. 74.

من المؤسف حقا أن البناء أو التركيب الشعرى لم يكن من المصطلحات النقدية العربية فى العصور القديمة . هذا على الرغم من إشارات واضحة إلى وحدة النسيج أو اختلاف النسيج ، وقد مدحت أبيات بجودة النسج ووصفت أخرى برداءة النسج ، إلا أنها بقيت مجرد أبيات لا قصائد ، كما ظل التعليق عاريا عن أى إيضاح إلا فيما يتصل بالمعنى ، كأن يقال ما نقله المرزبانى فى افتتاحية أبى تمام :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

إن عجزه لا يشبه صدره ، وإنما كان ينبغى أن يذكر المرثى بمدح ورقة ، ثم يقول :

وليس لعين لم يفض ماؤها عذر(١٤)

فمثل هذه الأقوال ظلت تنظر إلى النسيج الشعرى على أنه معنى ، وأن تناسب المعانى الجزئية داخل البيت أو فى علاقة البيتين أو الأبيات القليلة أمر مطلوب دون أن تصل بهذا التصور إلى غايته لاكتشاف حدود ومعالم القصيدة ، بل إن مصطلح « قصيدة » نفسه لم يكن من المصطلحات النقدية ذات الأهمية ، أو القائمة على أسس نظرية واضحة ، وظل الشعر - لا القصيدة - هو المستأثر بالاهتمام.هناك قلة نادرة تكلمت عن بناء القصيدة مثل ابن طباطبا ، وبعض الفلاسفة الذين شرحوا أرسطو أو لخصوا كتاب الشعر ، ولكن أثرهم فى تطوير الشعر العربى ظل محدودا بدرجة تجعل من الصعب تتبعه أو القطع بوجوده أصلا .

٧

سنجد حول الصورة اجتهادات شتى ، ومحاولات ، ومن المتوقع أن تكون الصورة الشعرية موضع اهتمام الباحث فى الشعر ، وينبغى أن نفرق بين بحوث فلسفية تعنى بمراحل تخلق أو تشكل القصيدة ، وكيف تتحول من خلية إلى علقة إلى مضغة إلى مخلوق كامل ، ويعنينا منها موقع الصورة فى تسلسل المراحل ، وبحوث نقدية تتسلم الصورة فى شكلها النهائى لتكتشف بها أو تكتشف لها علائق وآفاقا متصورة تحتاج إلى جهد التأمل والربط والتحليل .

(١٤) المرزبانى : الموشح ص ٤٦٩ .

على أن الاتجاهين كليهما يعتمدان على نظريات علمية وكشوف نفسية واختبارات وتجارب على العمليات العقلية . ولكن أين جهد الشاعر نفسه فى تنوير عملية الإبداع ككل ؟ وإلى أى مدى هو حر فى انتقاء وصياغة الصورة ؟ وكيف تتوارد الصور المتتابعة فى العمل الشعرى الواحد؟ وما درجة التلقائية أو الإرادة الموجهة فى كل هذه المراحل ؟ وليس المذهب الأدبى عدة الناقد المذهبى فى تحليل الشعر أو الحكم على دلالات الصور وعلاقاتها وشرائطها وحسب ، إن المذهب الأدبى يمثل ثقافة الشاعر أو جزءا من ثقافته ، ولا ندخل فى مماحكة حول : هل قام المذهب على استخلاص مجموعة من المبادئ والقيم الفنية المتحققة بالفعل ، أوكان بمثابة دعوة إليها قد نبعث من وعى نظرى أصلا ؟ هنا ستختلف الصورة الكلاسية عن الصورة السريالية ، تكوينا وعلاقة واتصالا بالجسد العام للقصيدة ، ولكن قدرا مشتركا سيبقى ماثلا فى الصورة الجيدة هو الذى يعوّل عليه فى النهاية ، إذ تبقى « الصورة » مطمحا للشاعر ، وتبقى وظيفتها الفنية – فى عمقها – واحدة تقريبا – وأذكر ، وهذا مجرد مثل طريف ، أن ناقدا يذكر بيتا لصلاح عبد الصبور جاء فى قصيدة : « رسالة إلى صديقة » ، وهو :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب

ويجعله سبيلا إلى القول باستيعاب الشاعر لتاريخ الإنسان ، وقدرته على استمداد القصص والدلالات والصور من هذا التاريخ ، « وقصة قميص يوسف الذى ارتد به يعقوب بصيرا زاخرة بالدلالة ، مستقرة فى الضمير الجمعى للشعب »[١٥] ، وهذا قول صحيح ، وصحيح أيضا حديثه عن قدرة الشاعر على أن يفجر فى هذه الصورة المستقرة على نحو ما فى ضمائر الآخرين كل طاقاتها التعبيرية ، وبخاصة بالنسبة لموقعها من تطور السياق النفسى فى القصيدة كلها . ولكن هذه الصورة الباهرة قد استعملت ، وفى نفس الملابسات تقريبا ، قبل عبد الصبور بألف عام ، فيقول المتنبى فى مدح كافور :

كأن كل سؤال فى مسامعه قميص يوسف فى أجفان يعقوب

وإذا اعتبرنا التغريب والتشويه والخلط بين عمل الحواس ملمحا أساسيًّا من ملامح الصورة وفلسفتها فى العصر الحديث ، فهنا ستكون صورة المتنبى أكثر عصرية من صورة

---

(١٥) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

عبد الصبور ، إذ حول المسموع إلى مشاهد (أليس الكلام الجميل يكشف الغمة عن الصدر ويجلو القلب) وجعل القميص فى الأجفان وليس بين المقلتين وهو مالا يرتضيه المقابل الحرفى للدلالات ، ويرتضيه التصوير الشعرى ، بل يسعى إليه . وليس من هم هذه الصفحات أن تشهد لشاعر قديم أو لشاعر حديث - حتى لا يساء فهمنا - وكل ما قصدنا إليه من هذا أنه ليس فى مجال الصورة قديم وحديث ، وإنما أصيل وزائف فحسب .

ومثل آخر لناقدٍ آخر فى مجال بحثه عن الصورة ، أقتبس هذه الأبيات للشاعر تى . آى . هيوم ، متخذا منها نموذجا لنماذج الكناية والرمز ، حيث جعل من الأبيات كلها كناية واحدة لعنوان المقطوعة ، وهو « الشمس الغاربة » .

راقصة طمعت فى التصفيق
لا تريد مغادرة المسرح
رفعت - فى شيطنة أخيرة منها - الأخمص عاليا
لتعرض سراويل قرمزية من غيوم مخضبة
وسط همهمة معادية من القاعة .(١٦)

وتمضى سنوات قلائل ويكتب الناقد عن ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس فتستهويه هذه الصورة التى وضعت فى سياق قصيدة بعنوان «كيمياء النرجس (حلم) » :

.... وقتلت المرايا
ومزجت سراويلها النرجسية
بالشموس ، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

فيقول : « تكاد تكون عبارة : ومزجت سراويلها النرجسية بالشموس ، الوحيدة التى

(١٦) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ص ٥١ .

يستجد فيها معنى وبريق ، وهى جميلة ومثيرة لأنها تفاجئ القارئ بجدتها وبراعتها »[١٧] وهكذا فاجأت الناقد بجدتها وبراعتها مع أنه لقيها قبل ذلك ، وكل ما فعلته أنها تنكرت فى سياق احتفظ بالرمز واطرح الكناية ، ولكن بقيت عناصر الصورة من شمس غاربة ، وسراويل ذات لون حاد ، ودلالة ماثلة فى طغيان الذات . ومرة أخرى نشير إلى حرية الناقد فى ألا يرى صلة بين الصورتين ، متأولا بما يشاء ، ومن حقه ومن حقنا معه أن نظن أن أدونيس قد ابتكر صورته حتى وإن كانت المرايا تساوى الذات ، والشمس وتوابعها هى نفسها لم تتغير. كل ما نريد تقريره الآن هو أن الصورة تكتسب جزءا لا يستهان به من سياقها ، ستبقى الطبيعة مصدر عناصرها ولكن السياق تصنعه خطرات الشاعر وتموجات نفسه وطاقته الفكرية فى النفاذ من خلال أشياء الطبيعة إلى دلالاتها الكونية ، وإذا كان الناقد – أى ناقد – يتجه حماسه إلى ما يؤكد ذاته فى الاكتشاف ، وهو علاقة الصورة بالذات ، فمن الواجب – ربما – أن تكون علاقة الصورة بالموضوع هى الخطوة الأولى .

(١٧) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ص ٨٢ .



٢ – طبيعة الصورة . . محاولة تحديد

إن الباحث فى طبيعة الصورة سيجد نفسه أمام عدة تصورات تبعا لاتجاه الغاية من البحث ، فما يتطلبه الناقد غير ما يحاول الفيلسوف اكتشافه ، وهما يختلفان عن اللغوى ، وجميعهم يختلفون – أو يتفقون من بعض الوجوه – مع العالم النفسى الذى يترصد لحظة الإبداع ليعتبرها نهاية لبداية غامضة ، كل همه أن يتلمس جذورها . على أنه ينبغى أن نسلّم أيضا بوجود اختلاف فى التصور داخل كل فريق ، فلا يمكن مثلا وضع آراء أرسطو مع آراء هيجل فى دائرة واحدة بدعوى أن كلا منهما فيلسوف ، وكذلك الأمر بالنسبة لسائرهم . على أن تعريف الصورة – ولابد من تعريف – قد شغل اهتماما أقل ، ربما تسليما بالعرف الذى يربط الصورة بالمعالم المادية المتحققة ، أو المتخيلة بالنسبة للشعر ، وربما يأسا من إمكان وضع كل ما من شأنه أن يصنع من وسائل التعبير اللغوى صورة تحت عنوان واحد . لقد قرأ الشعراء والنقاد والفلاسفة آثارا شعرية عالية القدرة فى طاقتها التصويرية ، وفى الإلياذة مثلا – وهى من أقدم النصوص التى تستحق هذا الوصف – تلاحق الأسماء صفات حسية ، فتعمل عملها فى تجسيد المسمى وتثبت صورته مختزلة فى هذه الصفة فيسقط فى الغموض ما عداها ، فأبولون : ذو القوس الفضية ، وهيرا : ذات الذراع البيضاء ، والجبار بريارا ذو المائة ذراع ، حتى الكأس توصف بأنها ذات العروتين ! ! وهذا الميل إلى التجسيد المادى يشمل وصف المواقف والمشاعر ، فالفتاة خريسا لم تعد إلى أبيها ، بل إلى « ذراعى أبيها » فكأنما هذه العبارة رسم بدائى لمعنى العودة والتسلم والأمان . ويمضى خلع الأوصاف الحسية العينية على المعانى المجردة ، فأخيل يوصف بأنه القصير الأجل ، أما أجا ممنون فلم يكن متدثرا بغطاء كثيف ، بل كان متدثرا بنوم عميق ! ! أما ضوء الشمس الباهر فقد هوى فى أحضان المحيط ، جاذبا الليل الفاهم ، على الأرض الحنون ! !

فالصورة قديمة قدم الشعر ، وأنماطها البلاغية محصورة فى المجاز ، ولكننا قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز أيضا[1] . ومن ثم لا مكان للتبسيط ، وينبغى أن يبدأ البحث بأهم الصفات المميزة للصورة ، ثم الوظيفة التى تقوم بها لذاتها ، وفى سياق العمل الفنى ،

---

(١) وقد نحصل على قصيدة جيدة بغير لغة مجازية ، وهذا أمر نادر ، وقد نعود إليه بشىء من التفصيل ويمكن أن تقرأ قصيدة Love Deitiee للشاعر جون دن والتقديم لها والتعليق عليها فى The Criticism of Poetry. P. 97, 98

وباستطاعة هذين القطبين : الخصائص والوظيفة أن يقربا إلينا مفهوم الصورة وطبيعتها .

لقد كتب لويس فى كتابه عن الصورة الشعرية فصلا ممتعا عن طبيعة الصورة The nature of the image وتحرك فيه بين العناصر والأنماط والثمرة ، أما « فوكز » فقد كتب بحثا مختصرا عن الصورة الشعرية أيضا[٢] ، ناقش فيه محاولات التعريف السابقة ناقضا لكثير منها ، ثم أتبع ذلك بتعريف وتقسيم جديد قائم على نوع الوظيفة التى تقوم بها الصورة فى التعبير الفنى ، وهناك خصائص ووظائف سنجدها مفرقة فى أبواب علم البيان فى كتب البلاغة العربية ، ندخرها لمكانها ، على أننا سنرى فى الصورة رأيا يتجاوز التقسيم التقليدى لأبواب علم البيان – كما قدمنا – ويمكننا الآن أن نعنى بصفة مبدئية برأيَىْ لويس وفوكز ، ولأننا نرى أن كثيرا من الآراء الأخرى لا تخرج عن أولياتهما .

فى ثنايا تمهيد عن أهمية الصورة وأنها جوهر الشعر ومحك مقدرة الشاعر ، يكون لويس قد بدأ على الفور فى وضع ركائز فكرته عن الصورة ، فيقرر أول الأمر أن كل قصيدة هى محاولة جديدة تماما ، ونوع مختلف من القصور ليس باستطاعته أن يستفيد من التعليقات النقدية على قصيدة سابقة ، وأنه ما من قصيدة – مطلقا – تناقض قصيدة أخرى ، وأكثر من ذلك كون تجربة يمكن أن تناقض تجربة أخرى ، ولا يأتى التناقض إلا عندما نبدأ فى الاستنتاج من تجاربنا أو إصدار الأحكام على الشعر . إن هذا يعنى أن « الصورة » التى يتكلم عنها لويس ستكون جديدة تماما ، مكتشفة وليست مصنوعة ، ليست مجرد شكل مختزن فى ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التى يستدعى بعضها بعضا ، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد فى رموز لغوية ذات نسق خاص ، هو تلقائيًّا خروج على النسق المعجمى فى الدلالة والنسق الوظيفى فى التركيب ، وهذا الارتباط الحتمى بين الصورة ولحظة الكشف التى يعانيها الشاعر تعنى أنها صورة غير مكررة ، من حيث لا تتكرر لحظة الكشف ذاتها ، وهو ما يعنيه القول بأنه ما من قصيدة هى نقيض لأخرى ، وإنما نحن الذين نتوهم التناقض حين نفرض تجاربنا – وهى بطبيعتها ذات أنماط مختلفة ، أو حين نصدر الأحكام التى ستكون بمثابة إجمال لبناء هو بطبيعته يستعصى على الإجمال ، حيث وضع كل حرف فيه عن « وعى » وإن لم يكن بالضرورة عن « عمد » .

ولسنا الآن بصدد إظهار أهمية هذه المقولة بالنسبة لحياة اللغة وفاعليتها ونموها ، إذ يعتمد

---

(٢) ترجمة ماهر البطوطى – مجلة الآداب ، شباط ١٩٧٠ .

ذلك كله على مرونتها التى تمكنها من تقبل ألفاظ وتراكيب وعلاقات جديدة ، تظهر فى أزياء من ابتكار الشعراء والأدباء ، فمن المنطق أن التجربة الجديدة تبتكر لغتها الجديدة ، أو أن فيها القدرة على ذلك . وقد عبر كروتشه من قبل عن مقولة لويس بعدم التناقض بقوله «إن اللغة خلق دائم ، فما عبر عنه تعبيرا لغويًّا لن يتكرر مطلقا ، إلا بإعادة إنتاج ما قد أنتج ، فالانطباعات الدائمة الجدة تفسح المجال لظهور تغييرات مستمرة فى الصوت والمعنى ، أى لظهور انطباعات جديدة أبدا . إن البحث عن لغة نمطية هو البحث عن سكون الحركة ، ليست اللغة ترسانة أسلحة جاهزة ، ولا مفردات أو مجموعة من المجردات ، أو مقبرة للجثث المحنطة تحنيطاً حسنا أو رديئا »[٣] .

وإذن فإن طرح السؤال : ما الصورة الشعرية ؟ بعد هذه المقدمة عن جدة الصورة وابتكارها للغتها الخاصة ، يستبعد تلقائيا النظر إليه كنوع من الزخرفة وهو عصر عاشته الصورة ، بدرجة لا تسمح لنا بوصفها بالشعرية . تشبه مرجرى بولتون دور الصورة الشعرية فى العصر الكلاسيكى بحبات الكرز المنضدة بنظام بديع فوق التورتة[٤] ، هى شكل لا أكثر ، والصورة شكل حتما ، ولكنها شكل يتفاعل ويومض ويحرك ويصدم ويفجر ، وهذا كله من صفات المادة ، ولا مادة بغير شكل ، ومن ثم يطرح لويس تعريفا مبدئيًّا يحاول الإحاطة بأشكالها الممكنة : « إنها صورة رسمت بكلمات ، وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه ، أو تقدم إلينا فى تعبير أو فقرة هى حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجى ، ومن ثم نمضى إلى القول بأن كل صورة شعرية هى إذن بدرجة ما استعارية ، وهى تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها ، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها » .

ليس فى نيتنا الآن أن نقحم رأينا بين ثنايا هذا القول ، وبخاصة لأنه يتوافق والرأى الشائع بين النقاد العرب ، فالاستعمال المجازى هو الأساس ، ومن ثم دار بعض الجدل حول اعتبار التشبيه نمطا من أنماط الصورة البيانية ، وتمثل الإنقاذ فى تعبير الصورة الوصفية أو الفنية ، ومن حق جميع الصور أن تلتقى فى إطار « الصورة الشعرية » بشرائط أهمها التعبير عن عاطفة وانفعال . ولأننا سنهتم بهذا الاقتباس فيما بعد لنشرح تصورنا الخاص لحدود وأنماط الصورة

(٣) النقد الأدبى جـ ٣ ص ٧٣٨ .

(٤) The Anatomy of Poetry. P. 1.

بالنسبة للبلاغة العربية .

ينبغي أن نتذكر من جديد تلك الأوصاف التى اقتبسناها من الإلياذة ، إنها دون استثناء أوصاف حسية ، ولم يكن ذلك مصادفة . . إنه متجه إدراك المادة المشكلة بالضرورة ، ومن ثم فإن تأكيد الطابع الحسى للصورة الشعرية نابع من ماهيتها حتى وإن تكن صورة وهمية ، والحواس أقدم صحبة للإنسان : النوع والفرد ، وهى تمده بكل المعلومات تقريبا ، وتهيئ للخيال مادة حركته ومبدأ انطلاقه . ومن الحق ما ينبهنا إليه لويس من أن حاسة الإبصار تلعب الدور الأول فى إمدادنا بالصور ، ونشير هنا إلى أن الدراسات الحديثة حول التليفزيون — الذى يخاطب العين والأذن — والراديو — الذى يخاطب الأذن فحسب — قد دلت على أن نسبة ما نستمد من المعلومات عن طريق الإبصار تبلغ تسعين بالمائة ، أما العين والأذن فتمدانا بثمان وتسعين فى المائة ، وتبقى درجتان لبقية الحواس ! !

وإذن فإن لويس على حق تماما حين يقرر أن النموذج البصرى هو الأكثر شيوعا للصورة ، وأن كثيرا من الصور التى قد تبدو غير حسية لا يزال لها فى الواقع ارتباطات بصرية ضعيفة ملتصقة بها .

ونقرب فكرته هذه بقول أبى العلاء المعرى : (٥)

وسهيل كوجنة الحب فى اللـ ـون وقلب المحب فى الخفقان

إن قلب محب يخفق صورة إحساسية تدرك ولا تشاهد ، تدرك آثارها ولا تشاهد حركتها ، ومع هذا ففى أغوار الصورة منظر قلب عضوى حقيقى ينبسط وينقبض فى تتابع واضح متوتر . وحتى الأسطر الشعرية التى استعان بها لويس لشعراء مختلفين قد اتجهوا إلى إعمال حواس أخرى تعطى هذه النتيجة ذاتها . . أى العلاقة — ولو ضئيلة بحاسّة البصر ، ونكتفى بسطرى جونسون اللذين وصفهما بأنهما يثيران حاسة اللمس فينا :

(٥) فى دراسة عن : أثر كف البصر على الصورة عند المعرى ، لرسمية السقطى تشير الباحثة إلى أهمية حاسة البصر أكثر من غيرها للشاعر ، ليس بالنسبة لرؤية الأشياء وحسب ، وإنما للمجال الحركى بصفة عامة ، وفيما يخص المعرى فإن المركز الاجتماعى له أثر كبير فى موضوع إدراك الكفيف للمعالم البصرية ، ومع حرصه على وصف المرئيات والتشبيهات البصرية حتى وضع الدرعيات ، فإنه كان يهرب إلى التأمل الذى يعينه عليه فراغه ، كما تجاوز المتنبى فى استخدام مصطلحات العلوم والفلسفة ، وأكثر ما استخدمها فى مدار الوصف والتشبيه حيث كانت له خير وسيلة للتعويض عن عجزه فى إعطاء أوصاف وتشبيهات لها صور بصرية مرئية .

هل تحسست فرو السمور

أو زغب البجعة من قبل ؟

حقا لقد أحسست النعومة والدفء واللين تحت يدى ، ولكنى « رأيت » ذلك أيضا وراحة يدى تغوص فى الشعر أو الزغب فيملأ فروج الأصابع ويداعب الأنامل متفلتا منها فى رفق ! ! . وهنا يصل لويس إلى وضوح أكثر حين يقرر أن كل صورة ، حتى تلك الصورة العاطفية الخالصة إلى أقصى درجة ، أو الصورة العقلية أيضا ، تنطوى على بعض آثار الحواس ، كما فى هذين السطرين :

كفى يا سيدتى ، لقد مضى اليوم المشرق

ولم يعد أمامنا غير الظلام .

غير أننا نعطى أهمية لحاسة الإبصار ، لما قدمنا من أسباب ، ولأن الإنسان ظل يتواصل مع غيره بلغة الرسم دهورا طويلة ، معتمدا على ترجمة الحسى إلى معنوى والمادى إلى عقلانى ، وتلك صداقة قديمة ضاربة فى القدم بالكتابة الهيروغليفية ، وهى الهدف الأسمى للغة الشعرية . ولقد اتجهت دراسات حديثة إلى القول بأن اللغة المجازية هى اللغة الإنسانية الأولى . ورفضت هذه الدراسات القول بالتوقيف ، والتوفيق ، والمحاكاة[٦] ، ولعل هذا ما عناه « فيكو » فى قوله :

إن الشعر هو النشاط الأولى للعقل الإنسانى ، فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات فإنه يتصور أفكارا متخيلة ، قبل أن يفكر بعقل واضح يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح الواضح عنها ، إنه يغنى قبل أن يتكلم نثرا ، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية ، والاستخدام الاستعارى للكلمات يكون بالنسبة إليه فطريًّا ، مثل أى شىء ندعوه طبيعيًّا[٧] . على أن « هربرت ريد » يشير فى أكثر من مكان إلى

---

(٦) كتب هردر مقالة حول نشوء اللغة ، وفيها رفض نظرية الوحى الإلهى ، والاتفاق المقصود ، أى النظرية العقلانية ، والنظرية الحسية عن الصرخات الوحشية ، ويرى أن الاستعارة تتصدر ميلاد الكلام والأفكار . ويرى الأخوان شليجل أن الشعر ، وبخاصة الاستعارة ، هو الأم الأبدية للكلام وهذا يعنى أن بداية التفكير عند الرجل البدائى كانت بالرموز والاستعارات والحكايات المجازية . النقد الأدبى جـ ١ ص ٥٤٣ ، ٥٤٤ .

(٧) The Poetic Image. P. 26.

ما قالت به الدراسات النفسية فى تعليلها – لجانب على الأقل من إعجابنا بالأعمال الفنية إلى صور بدائية فى العمل الفني وجدت طريقها من المستويات اللاشعورية للعقل ، ويمضى عن هذا القول الشائع إلى جانب أدق وأكثر خصوصية بالصور الذهنية المدركة بصريًّا ، التى يصفها بأنها تحتل مكانة متوسطة فيما بين الإحساسات والصور الذهنية ، وأنها أشد لصوقا بالمخيلة أو الذاكرة بحيث يمكن أن يقال إنها ترى دائما بالمعنى الحرفى للكلمة(٨) .

إن الطابع الحسى للصورة مبدأ أساسى ، ولكنه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى ، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة ، ولكنه ليس الوظيفة . إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها فى النفس ، ولهذا يرفض لويس تحديد الصورة الشعرية بأنها « صورة فى كلمات فيها مسحة من صفة حسية » ، فكثير من إعلانات الصحف ، ومن المنظم الردىء باستطاعتها أن تفعل ذلك دون أن تكون من الشعر فى شئ . وباستطاعتنا أن نقرأ هذه الأبيات فى تحبيذ السفر :

سافر تجد عوضا عمن تفارقه — وانصب فإن لذيذ العيش فى النصب
إنى رأيت وقوف الماء يفسده — إن سال طاب وإن لم يجر لم يطب
والأسد لولا فراق الغاب ما افترست — والسهم لولا فراق القوس لم يصب

إن تعبيرات الناظم ذات طابع حسى واضح ، ولكنها لم ترق إلى مستوى الصور الشعرية وهنا تظهر وتتأكد أهمية العاطفة والانفعال فى تكييف الصورة أى أسلوب اقتناصها من منبعها ، وفى هدفها أى وظيفتها أو أثرها .

وهكذا ينتهى تجميع العناصر واختبارها إلى تعريف تقريبى للصورة الشعرية بأنها « صورة حسية فى كلمات ، استعارية إلى درجة ما ، فى سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية ، ولكنها أيضاً شحنت – منطلقة إلى القارئ – عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا » ، وهنا ينبغى أن نتنبه إلى أن الإشارة إلى العاطفة والانفعال تتضمن بالضرورة تأكيد أهمية « العلاقة » فى داخل

---

(٨) هربرت ريد : تربية الذوق الفنى . الفصل الثالث : حول الإدراك والتخيل ، ويوصف A Dictionary of Modern critical Terms - المجاز بأنه يقع فى منطقة وسط بين الشكل والمعنى . ص ٦ مادة allegory وعن الصور البدائية راجع فن الشعر لإحسان عباس ، القسم الثالث .

بناء الصورة المجازية ، « والعلاقات » فيما بين الصـور المتعددة فى بناء فنى واحد ، ولذلك يعقب لويس على تعريفه باقتباس من كولردج يقول : « إن الصور مهما تكن جميلة . . ليست فى ذاتها تميز الشاعر ، إنما تصبح برهان عبقرية أصيلة بقدر ما تكون مكيفة بالانفعال المسيطر ، أو بأفكار متصلة ، أو صور أثيرت عن طريق هذا الانفعال » .

إن الطبيعة بكل ما تنطوى عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هى المصدر الأساسى لإمداد الشاعر بمكونات الصورة ، ولكنه لا ينقلها إلينا فى تكوينها وعلاقاتها الموضوعية ، إنه يدخل معها فى جدل ، فيرى منها ، أو تريه من نفسها جانبا ، يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا ، ففى التجربة الشعرية ، كما فى بناء الصورة ، تتنفس الذات والموضوع فى اتحاد مطلق ، يعيد للرؤية الإنسانية مداها اللامحدود ، حين كانت قادرة على أن تزاول كل الأشياء بالكلمات السحرية وحدها ، وفى أى صورة جيدة سنجد دائما قطعة من الطبيعة ، هى بديل للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسّى ، وبديل للتجريد الفكرى عند الشاعر بالنسبة للغرض ، وهى ضبط للطاقة اللاموجهة وإلجام للانفعال بتشكيله وإعطائه مدى تحتمله الصورة ، وموقعا فى سياق الصور أيضا . إن هذا يعنى أن الصورة الشعرية فى وضعها الأسمى ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة ، حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته ، ولكنها انبثاق تلقائى حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد فى حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هى مصدرها البعيد الأغوار ، وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقاتها تأكيدا لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة ، وبحثا عن صدق أعمق ، تتداخل فيه الذات والموضوع فى علاقة جدلية حميمة ، ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها ، بل هى الشعور والفكر ذاته ، لقد وجدا بها ، ولم يوجدا من خلالها . إن الشاعر الموهوب يفكر بالصور ولكنه ليس جامع تلفيقات هدفها أن تقول ببساطة إن هذا الشيء يشبه كذا ، أو يذكر بكذا ، إن العلاقة جزء أساسى من الصورة ، وهى علاقة حقيقية ليس بالمعنى العلمى الذى يمكن التحقق منه بأدوات معملية أو براهين عقلية ، إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التى تدرك مالم يسبق لنا أن أدركناه ، أو نادرا ما ندركه ، ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التى تصنعها الصورة ، وتكون حالة الارتياح والتوازن التى تدركنا بعد قراءتها .

يستشهد « ميدلتون مورى » بسطرين للشاعر تنيسون :

زهرة عباد الشمس ، لا أحد يحبها ، مشرقة بجمال
بأشعة من اللهيب حول قرص بذورها

ويعلق عليهما بالقول بأن الشاعر قد حقق فى وصفه الدقة المادية ، ولكن عالم النبات لن يراه كذلك ، وبالمثل لن يكون وصف عالم النبات دقيقا من وجهة نظر الشاعر ، فالشاعر فى إعادة خلقه لا يتوقف عند الشىء كحقيقة مستقلة ، وإنما يعيد خلقه بطريقة تشمل الشىء وجوانب الإثارة الحسية التى تصله بهذا الشىء ، ويشمل كلا من حقائق التجربة والطابع المزاجى للتجربة ، وهنا ، عندما ينجب الشىء والإثارات الحسية ، بعد أن تم زواجهما زواجا سعيدا على يديه –كما يقول مورى– زواجا ينجب صورة شبهاهما ماثل للعيان فيها ، عندئذ فإن شيئا يتحصل لدينا ، له تأثير الكشف والوحى(٩) .

وواضح الآن أن « الطابع المزاجى للتجربة » هو ما يعبر عنه نقديًّا « بالعاطفة » وهى بدورها صادرة عن « انفعال » ، هو بذاته اكتشاف ، ليس الشىء فى ذاته ، وإنما للشىء فى علاقاته .

فإذا قال شاعر عن جمال عبد الناصر :

إنى أغنى للذى رأيته يوم الأمانى مثله يوم الخطر
رأيته الإنسان أصفى ما يكون
ألصق ما يكون بالأرض ، وأبواب البيوت ، والشجر
أكثرنا حزنا ، وأشدنا تفاؤلا ، أبرنا بنا
أحن من صافى الندى على الثمر
وكان بادى الونى . . وما يلين
ثم انتصر

---

(٩) The Poetic Image, P. 23.

وكيف لا ؟
حصانه أحلامنا
كر وفر فى السنين
وسيفه أحزاننا
يا هول غضبة الحزين (١٠)

فإن المؤرخ يمكن أن يختلف مع الشاعر فى هذا التصور ، وكذلك الذين عايشوا عبد الناصر عن كثب ، ولكن هؤلاء مع تحريهم الدقة لن يكونوا أكثر « حقيقة » من رؤية الشاعر للبطل ، ولن يكون الإحساس بقصيدته والاستجابة لها متوقفين على شهادة أحد منهم .

وأخيرا ينبغى أن نتنبه إلى أن القول باستقلال رؤية الشاعر لن يكون مسوغا لتقبل التلفيق والتزييف الذى يسطح الأشياء ويقف عند ظاهرها حيث لا يتجاوز إدراكها الحسى المتعجل إلى الحدس النافذ . ونذكر هنا قول الأسود بن يعفر فى وصف مجلس شراب :

يسعى بها ذو تومتين كأنما   قنأت أنامله من الفرصاد

وإيثار الأنامل بالتصوير ، واختيار اللون له ما يبرره إذ يقوم الغلمان بتقديم الشراب ، وحركة التقديم تلفت الانتباه إلى لون الأنامل ، وهو لون يوافق الجمال ويتفق ولون الشراب . ولكن أبا نواس يقرأ البيت ويعجب بالتشبيه ، فيغطى الوجه كله بامتدادات عكسية لهذا التشبيه نفسه ، فيقول :

يبكى فيذرى الدمع من نرجس   ويلطم الورد بعناب

ويمضى موكب سباق الصور إلى تراكم لا جدوى منه ، حتى يقول بعض المتأخرين البيت المشهور فى كتب البلاغة القديمة :

واسبلت لؤلؤا من نرجس فسقت   ورداً وعضت على العناب بالبرد

(١٠) للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى – مقطع من قصيدة « البطل » والشاعر يرسم صورة البطل موصولة بمشاعره نحوه ، أو رؤيته الخاصة .

كانت الأنامل الوردية تشبيها مقبولا ، لكنه مالبث أن تولدت عنه سلسلة زائفة من الاستعارات والتشبيهات الملفقة العارية من البراعة والصدق معا[١١] ولن تشفع لها حسيتها أو بصريتها التي استقدمت ورصت متجاورة دون أن يثمر هذا الجوار أى لون من التوحد .

أما ر . أ . فوكز فإنه يعرض ويفند القول بأن الصورة هى تقديم المجرد عن طريق المحسوس ، أو أنها تقوم على إدراك التماثل فيما هو متباين ، أو أنها إدراك خلق لفكرة مركبة وأنها وحدة لموضوعين يظلان مستقلين ، أو أنها صورة بالكلمات ، والتفنيد لا ينهض على رفض كافة هذه التعريفات ، وإنما يقوم على افتقاد أى واحد منها للشمول الجامع المانع ، فكل منها يحمل قدرا من الحقيقة ، ودليل ذلك أيضا أن جمهرة النقاد قد اختارت هذه التعريفات واستعملتها كأدوات لمناقشة الشعر بعامة ، ولهذا فإنها توجه فى هذا المجال لنحو غايات معينة .

على أن فوكز فى مقاله يحاول أن يضع تعريفا نفضل أن نتوقف عنده بعض الشيء لأهميته بالنسبة لأنماط الصورة ، وهو على أية حال لم يهدنا إلى فكرتنا الخاصة ، ولكن تعريفه – أو محاولة تعريفه ، وهى ليست ببعيدة عن تجارب لويس فى هذا المجال – يمكن أن تكون مدخلا إلى ما نريد .

من الركائز الأساسية التى سبق التنبيه إليها أنه بالنسبة للشاعر كل شيء هو حق نقيضه أيضا حق ، ومن ثم فإن فى استطاعته وحده أن يعبر عن عواطف متناقضة أو تبدو متناقضة فى اللحظة ذاتها ، وأنه لاشيء يوجد فى عزلة على مستوى الحقيقة . وسيبقى حصر التفكير فى الجزء ناقصا مالم يخترق هذا الجزء إلى الجذور والفروع ويكتشف العلاقة ذات المعنى الخاص أو الشامل . ومن هذين الأساسين تتولد الصورة بقوة الانفعال ، ففى لحظة نجد أنفسنا فى عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة فى كيان واحد بالشعور الذى أحسها به الشاعر ، والتصميم الذى ربط فيما بينها مؤكدة ادعاء العقل الإنسانى صلة أو قرابة مع كل شيء يعيشه أو عاشه ، واكتشافه لنسق محكم يربط بين الظاهرات التى تبدو للعقول السلبية غير مترابطة . من هنا يبدأ فوكز بتقرير أن الصورة الشعرية – فى حدود أنها استعارة – بها تتم علاقة ما بين فكرتين أ وأكثر ، أولاهما الفكرة الأساسية التى تدعم الصورة ، والأخرى تعبير مستمد من الخارج يقوم عوضا عن التبيان الحرفى للمعنى ، وهذا التعبير ينور أو يكيف الفكرة الأساسية من الناحية العاطفية ،

(١١) يصف صاحب الصناعتين صنيع الشاعر بأنه زاد على قول أبى نواس زيادة عجيبة وجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه – ص ٢٠٧ ، ويلمح مصطفى ناصف إلى الجمع بين الأضداد فى هذا البيت والتصوير التخيلى فيه .

وينتهى إلى أن جمع التعبيرين معا يخلق وحدة يشارك فيها كلاهما ، أما إذا كانت الصورة تشبيها فإن العلاقة بين التعبيرين تكون واضحة . على أن فوكز يرفض اعتبار التماثل أو الإيحاء بصورة ذهنية معينة هو الهدف من الصورة (أو لنقل من جانبنا إنهما ليسا الهدف الوحيد أو الأساس) بل إن الصور تمنح الشعر ميزة التكثيف العاطفى للفكرة الأساسية ، والشاعر يوجه المعنى الذى يقصده من هذه الفكرة بتقييده أو التوسع فيه من خلال ارتباطات الشعور والحس (١٢) ، ومن هنا تبدو وكأنما يخلق معناها ثانية من جديد ، ودليل هذا التكثيف العاطفى اللغوى أن الصورة تحتاج إلى كلمات أكثر لكى توضع فى قالب نثرى (١٣) .

وإلى الآن فإننا مع إعادة صياغة لبعض ما قيل ، ننتهى إلى محاولة وضع تعريف تقريبى للصورة الشعرية بأنها : « علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة – صريحة أو ضمنية ، بين تعبيرين أو أكثر ، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير – أو على مجموعة من التعبيرات – لونا من العاطفة ، ويكثف معناه التخيلي – وليس معناه الحرفى دائما – ويتم توجيهه ، ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى » .

وميزة هذا التعريف – كما يقول الكاتب – أنه يتجاوز الاستعارة والتشبيه إلى المجاز والتشخيص والوصف الرمزى والقصائد القصصية ، وهو تعريف يتجنب آلية المصطلحات ويقترب من تعريف الشعر ذاته ، وحين ينصب الانتباه على العلاقة بين التعبيرات أكثر منه على صورة الكلمة التى قد تبعثها هذه التعبيرات ، أو التماثل الذى قد يكون بينها ، يصبح من الواضح أن هناك أنواعا عديدة من الصور الشعرية . وينتهى تعريف فوكز إلى تقسيم ، وهذا التقسيم يعتمد على العلاقة بين تعبيرين من حيث فاعلية التأثير الحسى فى أحدهما على الآخر ، ودرجة أهميته فى تكوين الصورة ، ومن ثم فهناك صورة الفكر ، وصورة الانطباع . وصورة الفكر يمكن أن تكون حسية كما يمكن أن تكون من كلمات مجردة ، فالصورة الفكرية الحسية مثل قول ماكبث : « وضعت الأحقاد فى كأس راحتى » أما الفكرية المكونة من كلمات مجردة فمثل قول هاملت : « كل ما يحدث يشير إلى اتهامى ، ويشحذ عزيمة انتقامى الخامل »

---

(١٢) سنعود إلى هذه النقطة بشىء من التوضيح ، وقد اهتم بها ريتشاردز بصفة خاصة ، كما اهتم بها كولردج من قبل .

(١٣) ومن ثم فقد زعمت بعض الآراء أن مدار المجاز هو توفير الجهد ، كما سنرى ، وهو قول مردود ، بل من باب أولى يمكن اعتبار المجاز نوعا من الإطناب الهادف المحدد .

أو قوله : « الفضيلة نفسها لا تسلم من ضربات الوشاية » . فالأصالة فى هذا النوع من صور الفكر ماثلة فى البحث عن طريقة جديدة للتعبير عن علاقة ما ، أو البحث عن علاقات جديدة بين الأشياء لم يقمها أحد من قبل ، أما عملها فيقوم على التفاعل المباشر للصفات الإنسانية .

أما صورة الانطباع ففيها تظهر أهمية التأثير الحسى والإيحاء بالصورة الذهنية كما فى قول هاملت : « ولكن ، فلننظر الفجر ملتحفا بعباءته الوردية ، يخطو فوق الندى على تلك التلال الشرقية » وهى تؤدى وظيفتها مباشرة بالإيحاء أو الاستدعاء ، وتأثيرها المباشر يكمن غالبا فى صور الكلمات التى يطلب منا أن نتأملها ، وحتى يمكن أن نتذوق مثل هذه الصور الشعرية لابد أن نسلم أنفسنا تماما للقوة الاستدعائية فى صورة الكلمة هذه . ومن هنا تستخدم صور الانطباع ارتباطات طبيعية أو تقليدية بين الموصل (الذات) والمدلول العام (الموضوع)[١٤] ، ففى صورة الفجر السالفة تستخدم مظاهر لنواحى الطبيعة ، وتعتمد على ألفتنا للمشاعر المتعلقة بمثل هذه النواحى والصفات المشتركة التى توحى بها إلينا ، وهى – مع ذلك – صورة أصلية ، ولكنها تختلف عن أصالة صور الفكر ، إذ تكمن أصالتها فى التشابك الخاص والثراء التطبيقى .

وبعد هذه المحاولة للاقتراب من طبيعة الصورة ، سنجد لدينا عناصر أو قيما أساسية ينبغى أن تتوفر فى الصورة الشعرية الناجحة ، ونترك جانبا مؤقتا النموذج أو النمط أو الشكل الذى يمكن أن تتقولب فيه الصورة ، فهو جانب خاص بطبيعة كل لغة وتقاليدها التعبيرية ، وينبغى تلمسه بمعزل عن العناية بالأسس أو الخصائص الفكرية ، وسيكون التعرض لأنماط الصورة سبيلا إلى تعريف أو توصيف يضع فى الاعتبار أهم المنجزات السالفة فى رصد الخصائص والغاية . إن مخاطبة الحواس ، والتمرد على الدلالة الحرفية ، واكتشاف علاقة ، وتحرك الخيال بين قطبين ، وإدماج الحسى بالمجرد فى شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ، تمثل أهم ما ينبغى أن يتحقق فى الصورة الشعرية ، وفى الصور داخل البناء الشعرى ، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار ، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد ، وتوتر فى الإدراك الفكرى يخلف الانسجام .

---

(١٤) وضع مترجم البحث كلمتى : المفعول والفاعل – فى مكان – الذات والموضوع ، ولا يستقيم المعنى بغير هذا التغيير .

هذه محاولة شخصية ، أفادت من كثير مما سبق ، وأضافت إليه بالتأمل والمقارنة والاستقصاء ، ويبقى أن توضع على محك الاختبار ، بعد أن نستكمل رحلة الاكتشاف لمنابع الصورة ، وموقعها من سياق التجربة الشعرية .



٣ - رؤية فلسفية :
من الترابط إلى التوحّد

محاولة اقتراب :

لم يستطع الفلاسفة فى أى عصر أن يكونوا شعراء ممتازين ، ولكننا إلى اليوم وبرغم الوسائل المتعددة التى تجعل عملية الإبداع الشعرى فى متناول المناهج العلمية ، لا نستطيع الاستغناء عن تأملات الفلاسفة وتحليلاتهم ، ومن حسن حظ النقد الأدبى أن فلاسفة العصر الحديث قد آمنو – فيما يبدو – بأن عالم اليوم أضخم من أن يخضع لنظرية فى المعرفة ، ومن ثم سنحظى منهم بالتفاتات أكثر اهتماما بالشعر ، ولو من خلال أفكارهم عن طبيعة الإدراك ، ولكننا سنكون أكثر اهتماما وإفادة من الفلاسفة الذين اهتموا بطبيعة التجربة الشعرية ، وحركة الحواس والعقل والخيال وجهدها فى إبداع قصيدة . وسنهتم حتما بخبرات الشعراء أنفسهم فى الفصل التالى ، تلك الخبرات التى ستبدو أقل تجريدا وأكثر خصوصية ومن ثم لاغنى عنها . وسيعنينا من جهود الفلاسفة وخبرة الشعراء ما نحن بصدده الآن وهو اكتشاف صميمية الصورة الشعرية وارتباطها العضوى بطبيعة التجربة ، حتى ليمكن أن يقال إنه لا تجربة شعرية بغير صورة . وهذا يتضمن التسليم بأن الإدراك الشعرى للأشياء غير الإدراك المجرد لنفس الأشياء .

إن الشاعر يفكر بالصور ، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية التى لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها . وإذا كان الإنسان – وليس الشاعر وحسب – يدرك المحسوسات ويتعرف عليها قبل المجردات ، ويفكر بالتعبير وليس بالمفردات فقد اقتربنا من القول بأن الشعر هو اللغة الإنسانية الأولى ، من حيث هو تعبير ذو طبيعة حسية يخضع لنوع من التنظيم أو التشكيل ، يبين عن شعور بلغ درجة الانفعال ، فحرك الخيال الذى تأطر فى سلسلة من الصور ، وإذن يبقى السؤال : ما الموقع الذى تحتله الصورة فى هذا التسلسل ؟ قد يرى بعض الفلاسفة[1] أن مهمة الشعر الكبرى هى الكشف عن « الصورة » التى هى أعلى درجات تحقق الإرادة الموضوعى ، وتصوير الإنسان فى السلسلة المتماسكة من الأفعال التى يقوم بها بما يصاحبها من عواطف وأفكار وانفعالات – وأنها نفاذ إلى جوهر الإنسان وباطنه ، بما هو

---

(١) هذا رأى شوبنهور – انظر : الشعر الأوربى المعاصر ص ١٣٧ .

إنسان ، وبذلك تتجاوز قدرة التاريخ الذى يكشف عن الناس[٢] . وهنا يلح السؤال من جديد : هل الصورة بذرة أو ثمرة ، أو مجرد أداة ؟ ستختلف أقوال المنظرين من فلاسفة ونقاد حول دور العقل ، أو الإدراك بالحدس ، ودرجة تحكم الوعى ، أو تسلل اللاشعور وتدخل الرقابة والحكم ، كما لن تكون فلسفات المذاهب الأدبية ، وما يقوم عليها من رؤية خاصة لأهداف العمل الفنى بمعزل عن تصور معين مفترض للحركة الداخلية لشعور الشاعر وعقله أثناء تسجيل قصيدة شعرية ، تتجسد فى كلمات هى أفكار وصور .

إن الصورة الشعرية تكشف عن اكتمال الرؤية ، كما تكشف عن قصورها أو اضطرابها أو افتعالها ، وسيكون هذا ترتيبا على الموقع الذى اختاره الشاعر – لا إراديًّا أو بوعى منه – لموقعها . فحين يقول أدونيس مثلا :

بكت المئذنة
حين جاء الغريب – اشتراها
وبنى فوقها مدخنة

نجد الاكتمال والتشبع والانضباط فى بناء الصورة ، ونعنى بالاكتمال اكتفاء الصورة بنفسها ، وعدم حاجتها إلى التوكؤ على فكرة خارجية ، سواء كانت مجردة أو مستوحاة من صورة سابقة . كما أنها مشبعة ، قد تساندت مفرداتها التى هى صور بدورها ، لكنها صور ينقصها ضلع – إن صح التعبير – لكى يكتمل ومضها الروحى والفكرى من خلال العلاقة التجاذبية عبر هذا الضلع الناقص ، ولا نعنى بالانضباط أن الأفهام لا تختلف فى تفسيرها ، فهذا غير وارد ، والانضباط لا يعنى التحدد وإنما يعنى قيام الصورة بوظيفتها الفنية من حيث هى تعبير مشحون بعاطفة إنسانية يمكن قراءتها ، قد تشكلت فى علاقات خارجية تحتل منطقة وسطا بين عالم الشاعر الخاص – أو عالم الشعر المميز بتركيبه الخاص – والعالم الخارجى الموضوعى . إن الصورة المجازية فى بكاء المدخنة تظل ناقصة تهفو إلى الاكتمال بما يرد بعدها ، وكل كلمة بعد ذلك قد أخذت مكانها اختيارا يكشف عن اضطرار عميق وكأنه بديهية ،

---

(٢) هذا القول مستمد من أرسطو الذى قدم الشعر على التاريخ لنفس الأسباب .

فليست هناك علاقة حتمية تربط المفردات أو تلزمها مواقعها ، على الرغم من التداعى الحسى – الذى قد يبدو للوهلة الأولى – على شىء من السذاجة أو العجلة – بين المئذنة والمدخنة ، ومن الجائز أن التداعى الصوتى قد لعب دورا فى ذلك ، والعنصر الموسيقى – على أية حال – من صميم عناصر تكوين الصورة الناجحة ، لكنه ليس المميز لها إلا حين يرتبط بعنصر آخر هو موقع الصورة فى السياق ، وبهذا نقترب من فكرة البناء . إن التركيب النمطى لهذه الصورة قد يفضل وضعها فى سياق آخر ، يجعل السطر الأوسط فى البداية ، يتلوه الأخير ، ثم الأول ، فقد جاء الغريب واشترى المئذنة وبنى فوقها مدخنة ، وهنا بكت ! ! ولما كان هذا التركيب الإخبارى غير مراد للشاعر ، وهى بهذا الترتيب الأخير تعتبر نثرا وإن احتفظ بوزنه ومجازه ، وهذا غير وارد ، لأن الشاعر لا يعمد إلى نقل بعض المعلومات إلينا ، بل يعبر عن رؤيا ، (أو حلم وهو عنوان هذه الصورة) فإنه يؤثر المفاجأة الفجيعة ، والتضاد ، وحركة الصعود والهبوط القلق بين البداية المعكوسة والنهاية التى احتلت البداية مكانها . إن إيحاء المئذنة بعيد جدًّا بالاحتكام إلى تجربة القارئ – عن البكاء ، قد يكون الأمن أو السلام أو السموق أو الخشوع والجلال أو الرهبة والتفرد أو الخوف من المجهول . . إنه ليس البكاء ! ثم تتكشف الصورة عن غريب يشترى مالا يباع ، ويبنى فوقها ما يناقض رموزها جميعا ، فتستحيل الروح إلى مادة حين تتطامن المئذنة وقد علتها المدخنة وتبدد النقاء . إننا نستشعر عذاب الروح وقلق الأعماق وخوف المجهول القادم عبر تلك الصورة التى تكونت من مفردات صنعت عالما خاصا ليس هو العالم الواقعى ، إنه ملفق منه على نحو خاص ، نحو متميز الخصوصية ، يهدف بذلك إلى تحقيق ذات الشاعر فى تكوين موضوعى قائم بذاته وكأنه وليد انفصل عن أمه ، إنه ابنها لامراء ، ولكنه الآن قد اكتسب ذاتيته الخاصة ، سترى فيه – على طريقتك – ملامح تلك الأم دون أن تلغى تفرده ، بشخصية موضوعية ينبغى أن نتملى ملامحها ونسبها المستقلة .

ولنبدأ من البداية : كيف « بنى » الشاعر هذه الصورة الفريدة ؟ من أين استمد عناصرها ؟ وكيف أقام علاقاتها ؟ لقد سبقت إشارة إلى ذلك ، ولنعد إلى الإيضاح بشىء من التفصيل . دعنا نقتبس من كولردج ، وعنه ، ما يثير تساؤلات البداية ، فهو إلى الآن أهم من فى حوزتنا من الفلاسفة النقاد الشعراء . لقد روى فى كتابه « سيرة أدبية »[٣] حكاية تذكرنا

(٣) ترجمه كاملا عبد الحكيم حسان تحت عنوان : « النظرية الرومانتيكية فى الشعر » سنة ١٩٧١ وترجم ما يخص رأى كولردج فى عمل العقل والتفرقة بين الوهم والتخيل : محمد مصطفى بدوى فى كتابه : « كولردج » سنة ١٩٥٨ .

بالحكمة القائلة : لا شيء ينتج من لا شيء ، حتى آدم خلقه الله من مادة سابقة هي التراب ! ! أما الحكاية الطريفة فبطلتها فتاة أمية في الرابعة والعشرين كانت تهذي تحت وقدة الحمى ، بعبارات لا يتصل بعضها ببعض إلا قليلا أولا يتصل مطلقا ، أما وجه الإثارة فمن أن هذا الهذيان كان بلغات لا تعرفها الفتاة ولا تسمعها : كان باللاتينية والإغريقية والعبرية ، وكانت تتحدثها في أكثر النغمات تعاليا وأكثر أوجه النطق وضوحا ! ! [٤] دعنا من دهشة الناس وتأويلاتهم الطائشة ، فقد ثبت أن الفتاة كانت إبان طفولتها في خدمة قسيس صالح ، وكان يقرأ في خلوته بصوت عال كتبا بهذه اللغات السابقة ، وقد تأكد المصدر البعيد لما تهذي به الفتاة بالمطابقة بين جملها المتقطعة وما في هذه الكتب . « فهذه الحالة المحققة تقدم الدليل والشاهد معا على أن آثار الإحساس يمكن أن توجد لزمن غير محدد في حالة خمود بنفس النظام الذي انطبعت به أصلا »[٥] .

لست أدري على أي وجه نخدم قضية قانون الترابط أو تداعي المعاني associationism إذا ذكرتنا حادثة الفتاة ، « بحادثة » قصيدة « قبلاخان » التي قيل إن كولردج حلم بها كاملة في نومه ، وأنها لا تزال تحتفظ بكثير جدا من خصائص الحلم الذي ولدت فيه[٦] سيقول عالم النفس شيئا في القصيدة الحلم ، ولكن ريتشاردز ، الذي لا يطمئن كثيرا لهجمات النفسانيين على الشعر واهتمامهم المسرف بالدوافع ، يرشدنا إلى الكتاب الرابع من ملحمة « الفردوس المفقود » لملتون ، ففيه المصادر الحقيقية للكثير من الصور والعبارات في القصيدة « وعلى هذا المنوال استمد الشاعر مادة القصيدة كلها تقريبا من هذا المصدر أو ذاك . . ولعل في هذا المثل للعمليات اللاشعورية التي تدور في ذهن الشاعر عبرة لنا وتحذيرا لمدى الأخطار التي تكتنف على الأقل إحدى طرق تطبيق علم النفس في ميدان النقد »[٧] أما علم النفس فإنه يبدي صفحته بتفصيل أكثر ، يبدأ من تقبل « قبلاخان » كحقيقة واقعة ، لكنه يضع عليها تحفظات ، لا تتشكك في صدق الشاعر ، وإنما في وعيه للفرق بين ما يراه في منامه ، وما يرويه في يقظته مستهديا ما حلم به فيتساءل : ماذا يحملنا على قبول دعوى الشاعر أنه شهد في الحلم قصيدته

---

(٤) النظرية الرومانتيكية في الشعر ص ٩٥ .
(٥) السابق ص ٩٧ .
(٦) موريس بورا : الخيال الرومانسي ص ١٧ .
(٧) مبادئ النقد الأدبي : ص ٧٠ و ٧١ .

كاملة ، متماسكة ؟ ويجيب : الراجح أن كولردج لم يشهد فى الحلم سوى لوحة تجمعت عليها بعض تفاصيل متفرقة متناثرة ، وأن هذا الذى يسمى ذكرى واضحة لقصيدة بأكملها ليس سوى خدعة ، خدع فيها كولردج عن الجهد الذى بذله لسدّ ثغراتها . وقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كأنرويه ، وأنه مكون من لحظات متتابعة فحسب ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعا من المعقولية . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكا من أحلام النوم ، تتقدم فى وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ ، ومع أن هذه الوثبات جميعا تدور حول محور واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل[٨] .

ليس من همنا الآن أن نبحث فى معنى الإلهام ، ولكن ، هل يمكن أن نضع عبارة « التجربة الشعرية » مكان « الدافع إلى هذا الحلم » ويستمر القول صحيحا فى تقسيم الجهد الإبداعى بين التلقائية والإرادة الموجهة ، وموقع الصور والأفكار المجردة فى كل من المرحلتين ؟ هذا جانب يحتاج وقفة خاصة ، ولكى نصل إلى وعى أكثر رسوخا بجهد العقل وجهد المخيلة ، وهو ما يقابل جهد الوعى وجهد اللاوعى من بعض الوجوه ، سنحتاج إلى رجعة طويلة المدى .

أفلاطون وأرسطو :

يمثل أفلاطون وأرسطو قطبين متقابلين فى كثير من قضايا الفلسفة والفن ، وقد بدا لعصور طويلة ، وربما يبدو إلى اليوم ، أنه ليس أمام الباحث إلا أن يكون أفلاطونى النزعة أو أرسطى التفكير[٩] ، مع الاعتراف بتفاوت الدرجة بالطبع. لقد قدس أفلاطون الشعر ورفعه إلى مصدر إلهى ، فالشعر عنده ليس فنا أو حرفة يمكن أن يتعلمها من يريد ، إنه نوع من الإلهام أو النشوة[١٠] ولكنه حرم على الشعراء دخول جمهوريته ، وقد تكون نزعته التأملية ، ثم التأثير الإسبرطى وراء هذا التناقض البادى . الشعر وليد الإلهام الإلهى عند أفلاطون ، الشاعر فيه

---

(٨) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٩٧ ، والمصادر المبينة بها .

(٩) Metaphor, P. 34. والعبارة منسوبة لكولردج .

(١٠) R.L; Bretti Fancy and Imagination, P.8.

مجرد أداة توصيل ، مثل المعدن القابل لتأثير المغناطيس ، وإذا كان من قوة منظورة تسيطر عليه فهى قوة الموسيقى والوزن ، وقد شغلت الغاية الأخلاقية للشعر وشعور الاكتفاء بفكرة الوحى والإلهام ، شغلت أفلاطون عن تقصى عناصر الشعر ومناحى تأثيره .

وتعبير « الصورة » قد ظهر فى حواريات أفلاطون كثيرا ، ولكنه أراد به الصور الذهنية للفكر وللأشياء ، وهى صورة مجردة مفردة لا ينتابها التغير ، أى أنها خالدة ، وعالم الحسّ يهدف إلى محاكاتها ، وربما كان من حملته على الشعر أنه يحاكى — أو يصوز — عالم الحسّ ، فالشعر بعيد عن الأصل بدرجتين .

وفى حوار برمنيدس وسقراط سنجد بعض صفات تلك الصورة المستقرة فى عالم المثل وإضافة عن جهد الإنسان للوصول إلى تلك الصورة ومحاكاتها ، فالعلاقة بين الصورة المثالية والصور المتحققة ليست علاقة تطابق وإنما مشاركة فى بعض الصفات ، فالصورة الذهنية هى وحدها « صورة فى ذاتها »[١١] إنها تتمتع بالإطلاق ، وعدم التحقق على مستوى الواقع ، ولكنها موجودة ، بل إنها الأعمق وجودا إن صح التعبير ، أما الأشياء فإنها تستحق ألقابها بمشاركتها لهذه الصور فى بعض صفاتها ، ويبقى تحقق المثال والمطلق من صفات الصورة الذهنية فقط ، أما ما يتحقق منها على أرض الواقع فإنه سيظل ينشد هذا الالتحام أو التقليد للأصل دون أن يصل إلى غايته ، فى التوحد والتجريد ، وخلاف ذلك وهم « كأنك إذا غطيت أناسا كثيرين بوشاح ، تقول إنه بجملته ، وهو واحد ، على كثيرين »[١٢] وخلاصة القول أن الصورة — عند أفلاطون — فكرة عقلية تنشأ فى الأرواح ، وتحقق المثال الواحد المطلق ، وما عداها فإنه يأخذ منها بعض صفاتها من خلال التجميع والتأليف ، ويتوق إليها توقه إلى المفهوم الذى تعبر عنه ، والنموذج الذى تحققه .

أما أرسطو فقد كان أكثر اعتماده على التجريب واحتكامه إلى الواقع المتحقق ومن ثم لم يهتم بالجانب النفسى للإبداع[١٣] وإن مهد الطريق أمام فهم سيكولوجى للإبداع الشعرى[١٤] ، ولكنه لم ينظر إلى الشعر نظرة جزئية مرحلية ، بل إنه أول من قال إن الشعر موضوعه الكلى ،

---

(١١) أفلاطون : برمنيدس ص ١٥٦ .

(١٢) السابق ص ١٦٠ .

(١٣) R.L. Bretti Fancy and Imagination P. 7. ويرى أن أرسطو جعل الأدب فى متناول الإدراك ومن قبله كان الاتجاه إلى المبدع أو المؤلف .

(١٤) I bid, P. 9.

وهو بذلك يفضل التاريخ الذى يهتم بما هو جزئى ، كما لم تكن الإشارة إلى هدف العمل الفنى وهو التطهير[١٥] Catharsis على مبعدة من « اللذة » Pleasure كتعليل لإقبالنا على الآثار الفنية ، ومع اختلاف مفهوم اللذة ، فإن « الكلية » « واللذة » « ركنان أساسيان فى الصورة الشعرية ، ويهتم أرسطو بالوزن ، ولكنه لا يراه كل شىء ، وليس سر النشوة ، ولا جوهر الشعر ، وإنما هو الاختراع المتجسد فى صور ، يراه أساس التفكير الإنسانى عند الشاعر . على أن المحاكاة imitation فى مجال الشعر تتم بثلاث وسائل هى : الإيقاع والانسجام واللغة . وقد يختلف تفسير شراح أرسطو المراد من المحاكاة ، وهل هى للطبيعة والظاهرات والمظهر الخارجى للأشياء ، أم للأفعال والأخلاق ، أى للأمور الباطنة[١٦]. ومهما يكن من أمر فإن أرسطو لم يكن يتكلم عن الشعر الغنائى ، ولكن تحليلاته عن ضرورة الفن وسر الإقبال عليه ستبقى ذات هدف شمولى ، فضلا عن أن اهتمامه بفن القول وترتيب أجزائه ، وأهمية التعويل على اللغة المجازية والاستعارة بوجه خاص يمس ما نحن بصدده بشكل مباشر ، ولكن العقلية الأرسطية العلمية لم تشبع الجانب الأسطورى الضخم ، كما لم يصف بما فيه الكفاية كيف فكر الشاعر فى مجازاته ، وحصل على استعارات تكون بمثابة برهنة أكثر إقناعا وطبيعية فى إثبات فكرته[١٧] ، على أرسطو يشير إلى مسألة غاية فى الرهافة ، فمع حرصه على المحاكاة ، ودعوته إلى صدقها ودقتها ، وقد رأى أن الأثر الفنى يختلف عن الأصل المحاكى فيما يترك من أثر على مشاعر القارئ أو المشاهد « فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التى نتألم لرؤيتها » . ونحن إذا لم نفرض حالة التضاد المطلق الذى نادت به بعض الفلسفات قديما وحديثا بين اللذة والألم وقلنا بالتمازج بينهما أو التداخل الممكن ، فإننا نجد تحولا فى الشعور هو نابع من التركيب الطبيعى للعمل الفنى الذى ليس صورة من الواقع خاضعة لمبدأ المحاكاة الصماء ، تهدف إلى مجرد إيقاظ الشعور بالواقع ، بل إن هذه الصورة تعبر عن واقع بديل له

---

(١٥) وقد ربط أرسطو التطهير بالمأساة ، ورأى بعض الشراح أنه أراده فى الملهاة أيضا ، وإن يكن على نحو يتوافق وهدفها الخاص . انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٥٧٥ وما بعدها .

(١٦) انظر مقدمة عبد الرحمن بدوى لفن الشعر ص ٤٨ ، ٤٩ – على أن أرسطو يرجع الشعر إلى منبعين أو غريزتين فطريتين : غريزة أن يحاكى الإنسان سواه ، وغريزة أن يسر للمحاكاة التى يؤديها الآخرون ، وأن الإنسان ليسره أن يشهد المحاكاة حتى وإن كانت الأشياء التى تحاكى (بفتح الكاف) مما يبعث الألم . انظر ص ٣٦ من ترجمة شكرى عياد ، ومقدمة زكى نجيب محمود صفحة ح .

(١٧) Fancy and Imagination P. 9.

تركيبه الخاص كما أن له هدفه الخاص كذلك ، وفى هذا تتحرر الصورة الفنية من عبودية الارتباط بالواقع المباشر ، بل من عبودية التأثر التلقائى بمفردات تركبت منها ، إنها تحقق الفكرة العلمية المعملية التى تقول إن تأثير المزيج ليس مساويا لمجموع تأثيرات العناصر التى تكون منها ، إنه شيء قائم بذاته ، وينبغى أن ينظر إليه كذلك .

وقد اهتم أرسطو بعناصر الأسلوب أو وسائل الصياغة – قليلا فى « فن الشعر » الذى اشتمل على إشارات إلى أهمية اللغة المجازية ، والاستعارة ، وإيثار الغريب – لا يعنى المهجور – من الألفاظ تفاديا للابتذال ، وكثيرا فى « الخطابة » الذى خصص للأسلوب وأجزاء القول ووسائل الإقناع . وليس من شك فى أن نزعة أرسطو العقلية العملية كانت تنفر من انطلاق الخيال ، وتضعه دائما تحت وصاية العقل ، ولا تفرق بين الخيال والوهم . على أنه يرى أن المجازات والتشبيهات لازمة لأسلوب الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق ، وقد يكون ضروريًّا لنا فيما بعد أن نعرف طرفا من فكرته عن وسائل الاستدلال الحقيقى (الإثبات) والظاهرى (الإبطال) ، وهو يشير إلى الاستقراء ، والقياس الحقيقى والقياس الظاهرى ، والمثل ، ويعرف القياس المضمر والمثل – وهما أهم براهين الخطيب : كل ما من طبعه أن يقنع ، فهو صالح لإقناع مستمع ما ، وأحيانا يظهر الإقناع والاقتناع بالطبيعة ظهورا مباشرا ، وأحيانا ينتجان من الأدلة والبراهين المقنعة ، وليس هناك من فن يعالج ناحية فردية ، ولكنه ينظر فيما سيكون محتملا بالنسبة لأفراد يوجدون فى هذه الحالة أو تلك[١٨] . وهو يعرف اللذة بأنها حركة النفس واستعدادها العاطفى السريع للاستجابة للطبيعة ، ومن ثم فالمستحسن هو ما أثار هذا الاستعداد النفسى ، ويتبع ذلك ضرورة أن رجوع الإنسان إلى حالته الطبيعية يعد فى معظم الأحيان من المستحسن ، وبخاصة إذا كانت الأشياء الناشئة من الطبيعة قد أدركت طبيعتها الخاصة[١٩] وهناك رغائب مصدرها الخيال والتذكر ، فاللذة إحساس تأثرى والخيال إحساس ضعيف . وهذا يعنى أن السرور – أو اللذة – إحساس تأثرى يساعد الخيال ، والخيال وإن كان إحساسا ضعيفا فإنه يقوى بالتذكر والأمل ، وهما يخلقان إحساسا أيضا ، وبذلك يكون السرور مجموعة من أحاسيس الخيال والتذكر والأمل[٢٠] ، وليست اللذة مطابقة

(١٨) أرسطو : الخطابة . الفصل الثانى ٨٦ – ٨٨

(١٩) السابق : الفصل الحادى عشر ص ١٦٧ وقد رأينا أن من أهداف الصورة أنها تعيد الإنسان إلى حالة من الاتزان والانسجام .

(٢٠) السابق : ص ١٦٨ وهامشها .

للسرور ، فقد نلذ بالحزن والبين والألم . « إن معظم الرغائب القوية مصحوبة بلذة ما »[٢١] كما نجدها فى التغيير والتكرار والدهشة والمفاجأة . . إلخ .

قانون الترابط ومصادر المتعة الفنية :

لقد استمر حوار الفلاسفة من عصر النهضة إلى العصر الحديث حول فكرة الترابط أو تداعى المعانى ، وتعنى — كما يقول معجم مصطلحات الأدب — إحداث علاقة بين مدركين ، لا قترانهما فى الذهن لسبب ما . وقد لا يكون للمنطق ولا للتسلسل فى الحياة اليومية نصيب فى هذه العلاقة . وقبل أن نضل فى متاهة من الأقوال المتعارضة ، نحدد هدفنا من الوقوف عندها ، وهو محاولة اكتشاف منابع الاستعمال المجازى انطلاقا من أن الترابط أو التداعى هو أساس الصور البلاغية ، والمجاز بصفة عامة . والأكثر أهمية — فيما نظن — أنه ينص عليه كمفسر لمصادر الإعجاب بالفن . ونذكر هنا تحفظين أولهما : أنه ينبغى علينا دائما أن نفرق بين تداعيات المبدع وتداعيات المتلقى ، وليس من الممكن الاستعانة بإحداهما لتفسير الأخرى ، وما يثير لدى المتلقى تداعيات معيّنة قد لا يكون المبدع قد اهتدى إليه عن طريق الترابط أصلا ، والعكس صحيح ، فرد الأمر فى النهاية إلى الخبرة الشخصية ، بكل ما تمثله الخبرة من تجاوز لمفهوم التجربة المباشرة . وثانيهما أن التعليل بالترابط لتفسير الإعجاب الفنى ليس التفسير الوحيد ، بل ليس الأكثر نضجا فى مجاله .

وقد أجريت بحوث ميدانية تجريبية ، وانتهت إلى اكتشاف أكثر من تعليل ، فأكثر البشر يقيمون إعجابهم على أساس الربط ، حيث ينبنى التفضيل الذى يقوم به الشخص على ما تثيره فيه القصيدة مثلا من طريق تداعى المعانى والصور والأصوات ، وهذا يعنى أن التجربة الخاصة تقوم بدور أساسى فى تذوق الفن ، كما يعنى أن كثيرا من النجاح الذى يحرزه الشاعر يتوقف على مهارته فى إثارة روابط فى أذهان الآخرين ، وفى تنبيه أصداء وصور ومشاعر تتفق وصوره ومشاعره هو إلى حدما . سنتذكر فيما بعد الحوار الدائر بين الصديقين وردزورث وكولردج حول طبيعة الشعر حين قدما إلى القراء ديوانهما المشترك Lyrical Ballad ويمكن أن نشير إلى شعر أحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور ، وأولهما يكثر من الصور الأليفة

(٢١) السابق : ص ١٧٠ .

والتجارب الإنسانية التى عشناها أو عايشناها[٢٢] وأكثر الناس ينتمون إلى هذا النوع الربطى مع اختلاف فى قدرة الاستدعاء والربط ، على أن هناك نوعا آخر لا يستدعى الذكريات والأفكار ، بقدر ما يعتمد على التأثير السيكولوجى للصور والأصوات ، أى إثارة الشعور ، وهنا نجد أصداء نظرية تذهب إلى أن الفن ليس مرتبطا بالجمال ، وإنما هو مرتبط بالتعبير عن الانفعال ، وهناك فريق ثالث يقوم إعجابه بالأثر الفنى على الـ Empathy أى الاتحاد الفنى أو التقمص الوجدانى ، ويعنى فناء شخصية المتأمل فى موضوع التأمل . على أن الموقف الموضوعى الذى يقوم على الوعى النقدى العقلى – لا الانفعالى – الذى ينظر إلى الصور فى ذاتها ، مكوناتها وعلاقاتها ، وانسجامها ونفاذها وتتبع تأثيرها فى البناء العام ، هذا الموقف هو الأكثر دراية وتحررا ، على أنه ينبغى أن نشير إلى أن الفهم السيكولوجى الأكثر عمقا لا ينفى أثر الخبرات السابقة ، ولكنه يستبعد حصرها فى شكل تداعيات ، إذ يرى أن هناك من الماضى ما هو دائما فى الحاضر ، ومن ثم فإننا لا نفوز بالنشوة الجمالية إلا بقدر ما اكتسبنا من خبرات ماضية ، ولكن بعد إمحاء هذه الخبرات من ذاكرتنا ، أى بعد أن تكون قد تحولت إلى جزء منا غير متميز عنا ، وهذا شرط أساسى مشترك للإبداع الفنى والتذوق الفنى على حد سواء ، وهو بمثابة لقاء بين التداعى والرؤية الموضوعية[٢٣] .

والآن . . بعد هذا التعرف العام ، قد يكون باستطاعتنا أن نخوض المساحة الشاسعة بين القطبين المتباعدين ، ليسا أفلاطون وأرسطو هذه المرة ، وإنما النظرة المادية الآلية التى ترى الذات بكل ما تمثله من إدراك مجرد صدى للواقع المادى ، للطبيعة التى تعتبر الذات مجرد ذرة فى تكوينها الهائل ، والنظرة المثالية التى تنظر إلى الذات لا على أنها تدرك العالم فحسب ، بل على أنها تخلقه أيضا ، بصورة ما . وسنرى أن مبادئ أفلاطون وأرسطو فى المعرفة ، وفى العالم لم تكن بعيدة عن مواقف القبول أو الرفض ، فهما أو أحدهما هو البداية غالبا ، وينبغى ألا يغيب عن بالنا أننا نعالج قضية المعرفة من زاوية : دور العقل والمخيلة فى بناء المعرفة وتشكيل الصور ، وأهمية الترابط ، أو عدم أهميته ، فى تفسير اللذة الجمالية .

ومع التسليم بالنزعة العقلية التحليلية التى تبدأ من الواقع عند أرسطو ، فإنه كان شديد

(٢٢) اقرأ مثلا قصائده عن سلة الليمون – الطريق إلى السيدة – مقتل صبى .

(٢٣) راجع فى ذلك : كيف يعمل العقل جـ٢ – الأسس النفسية للإبداع الفنى – الشخصية والإبداع – معجم مصطلحات الأدب .

الإعجاب بشاعرية هوميروس الذى مزج الفن بالأساطير ، كما لم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تقديس ربة الشعر Muse بل ربات الفنون على تنوعها ، وقد أشارت الأساطير إلى أن هؤلاء الربات هن بنات زيوس كبير الآلهة من منيموزينا Mnemosyne أو memory أو الذاكرة(٢٤) .

وإذن فقد اختلف الفيلسوفان فى مدى أو درجة التوجه الإرادى فى صناعة الشعر ، واتفقا فى أن الذاكرة ذات شأن لا يجحد ، وقد أعيد بحث الموضوع من جديد فى عصر النهضة وقبل استقلال علم النفس ، وكان الطابع التأملى فى ذلك العصر مبدأ أفلاطونيًّا أو هو محاولة وفاق بين الأرسطية والمسيحية بأسلوب أفلاطونى . أما شكسبير فقد ربط بين انخطاف المجذوب والعاشق والشاعر(٢٥) وقد ذهب أدباء العصر الإليزابيثى إلى مدى أبعد مما وصل إليه أفلاطون ، من حيث اعتقدوا أن الشعر يعطى من الحقائق فى ومضة واحدة ما يتجاوز نطاق قدرة العقل طولا وعرضا . وقد عبر فرنسيس بيكون (١٦٢٦ م) عن الاعتقاد السائد فى عصره بأن الشعر يملأ المنطقة المجهولة بين الطبيعة وما وراء الطبيعة ، بقوله : لقد كان الشعر دائما مزاجا من الفكر والنبوءة(٢٦) ومع ذلك فإن الموسوعة الفلسفية تصفه بأنه من أقوى المتمردين على التقاليد الأفلاطونية والأرسطية معا ، وأنه حاول من نواح كثيرة أن يحيى فلسفة مادية قريبة من مادية ديموقريطس . أما توماس هوبز (١٦٧٩ م) فيكتسب أهمية خاصة ، لا لأنه أكثر تعبيرا عن الفكر الفلسفى فى القرن السابع عشر فى مزجه بين الفلسفة الإغريقية والعقيدة المسيحية فحسب ، على خطورة هذه الخطوة ، ولكن لأنه أكثر من أى مفكر آخر وجه الفلسفة نحو الاتجاه السيكولوجى لتطوير نظرية الأدب ، ويعنينا من آرائه أنه كان ينظر إلى ظواهر الحس والخيال والأحلام باعتبارها ظواهر لأجسام دقيقة تخضع لقانون القصور الذاتى ، كما يفسر ظواهر الدوافع النفسية على أنها ردود فعل يحدثها التنبيه الخارجى والداخلى ، وهى نظرية من النظريات الشائعة فى علم النفس الحديث ، كما اشتهر بقوله إن الدوافع الإنسانية جميعا حالة خاصة لحركة من حركتين جسميتين أساسيتين هما : الاشتهاء أو الحركة نحو الأشياء ، والنفور أو الحركة بعيدا عن الأشياء – أما الجانب التجريبى فى فلسفة هوبز فيتجلى فى

---

(٢٤) لويس عوض : نصوص النقد الأدبى ص ٣٥٨ Fancy and Imagination, P.8.

(٢٥) I bid, P. 9.

(٢٦) الموسوعة الفلسفية ص ١٠٩

اعتقاده بأن كافة معارفنا إنما هى استمداد من الخبرة الناتجة عن تجارب عقلية ، إذ يبدأ عقل الإنسان غفلا من أى شىء ، ثم تبدأ القوى الذهنية فى الوجود على مراحل ، أولها الخيالات المختزنة فى الذاكرة ، وهى ليست سواء فى قوة الحضور أو القرب من التذكر . أما عن الخيال الشعرى فيقول : إن الزمن والثقافة يثمران التجربة ، والتجربة هى التى تكوّن الذاكرة ، والذاكرة تثمر ملكة التمييز والتخيل ، وملكة التمييز تؤدى إلى القدرة على الاستنتاج والبناء ، أما الخيال فهو مصدر الزخرفة فى الشعر(٢٧) . والخيال عند هوبز فى حاجة إلى ملكة التمييز ، إنه بدونها مجرد مستودع لافعالية له ، وهى أيضا تضبطه أو تكبحه تماما . وبالنسبة للمبدع فإن ملكة التمييز هى التى تعينه على أن يضع أفكاره فى تعبيرات جديدة ومقنعة معا . وكل هذا سيعنى فى النهاية أن إنجازات الخيال مدهشة ، بشرط أن توجه بالتفاعل مع المبادىء الفلسفية(٢٨) . إن المخيلة تعنى عند هوبز الاحتفاظ بصور الأشياء المرئية بعد زوالها ، ولهذا ربط بينها وبين الوهم ، إذ المخيلة ليست – بهذا المعنى – سوى « تحلل الحس » وهى من ثم موجودة لدى الإنسان ولدى العديد من المخلوقات الأخرى ، فى حالتى اليقظة والنوم ، وحين يعبر عن « التحلل » ويعنى الحواس التى تذوى فى الماضى والحاضر فإن هذا يتساوى وكلمة « الذاكرة » وعلى هذا فالمخيلة والذاكرة اسمان لشىء واحد(٢٩) .

وليس من شك فى أن هوبز يمثل الموقف الكلاسيكى من الخيال ، فلم يجرده من الفائدة ، ولكنها فائدة بيانية ، وظيفته أن يكسو الفكر بلغة جذابة ، ولكن لا مشاركة له فى اكتشاف الحقيقة أو تنظيم المنطق ، وهذا هو الجانب التقليدى من فلسفته ، أما الجديد فهو الوصف السيكولوجى للعمليات الفكرية المعقدة فى الإبداع الفنى ، وذلك حين يقرر أن الخيال مبدأ أساسى لتحويل محتويات الذاكرة إلى صور فنية ، ومن ثم تتحرر الذاكرة نسبيا من سيطرة التجربة الفعلية ، وهذا يحدث عندما يتحكم فيها هدف الفنان ومقصده من الكتابة ، فهو يستطيع أن يوحد بين خبرته وقوة تخيله فى صياغة جديدة باعثة على الارتياح . وقد أقر دريدن تحليل هوبز للبناء الشعرى وعمل على انتشاره(٣٠) ، فربط بين الخيال والذاكرة ، واعتبرهما

---

(٢٧) Fancy and Imagination P. 10-11 والموسوعة الفليسفية ص ٣٨٨

(٢٨) I bid, P. 12.

(٢٩) النقد الأدبى جـ١ ص ٣٧٠

(٣٠) Fancy and Imagination, P. 13.

شيئا واحدا ، فالخيال كمن يلقى نظرة شاملة على غرفة ليجد الجوهرة الكريمة ، أو مثل كلب يتجول فى الغابة يتشمم آثار طريدته ، فهكذا الشاعر فى خوضه سباقا مع الحروف ليبدأ قصيدة .

ويمكن القول بأن للخيال مشاركة فى اكتشاف الفكرة ، وفى قولبة الفكرة ، بتغيير الأشكال والعلاقات والاستنتاجات ، ثم فى زخرفة الفكرة وكسوتها بالصور المناسبة .

إن آراء هوبز تمثل آراء الفلاسفة حتى القرن الثامن عشر ، ولا يختلف جون لوك (١٧٠٤ م) كثيرا عن ذلك ، فهو تجريبى يقول بآلية الإدراك مثله ، وفى كتابه Essay concerning Human Understanding (١٦٩٠ م) شبه العقل الإنسانى بصفحة بيضاء لم تسطر عليها كلمة ، والعالم الخارجى هو الذى يترك عليها بصماته ، أما المعرفة فتأتى عن طريق ربط العقل بين الأفكار التى تثيره ، وقد أشار إلى قوتين فى العقل ، هما معا مصدر معارفه : الأولى هى التى تدرك الترابط والتشابه بين الأفكار ، والأخرى تدرك ما بينها من تنافر أو خلاف . أما وصف لوك للبداهة Wit فإنه يوافق على حد كبير ما عناه هوبز بالخيال .

وقد ابتكر لوك مصطلحا جديدا هو تداعى الأفكار association of ideas ولكن ظاهرة البحث فى موضوع : كيف تتمكن فكرة معينة من اجتذاب أفكار أخرى من الوعى ، قد احتاجت إلى جهد طويل متواصل ، لعله يبدأ بأرسطو ، ولكن هوبز هو صاحب الاهتمام الحقيقى بالخيال ، وقد أدرك أن قوة الخيال هى التى تجعل التداعى – الربط الذهنى – بين الصور المتشابهة فى ازدياد ، وهذا يحدث بحكم العادة العقلية كما تلعب التجربة دورا مهما .

ومن المهم أيضا أن نعرف – كما يرى هوبز – أن استدعاء الذاكرة لحادث مثلا – يقرنه بالسبب الذى أوجده ، أو النتيجة التى أسفر عنها ، وهنا تتدخل ملكة التمييز لتضبط الخيال ، لأن إدراك حادثة ما أمر يعود إلى المنطق ، وليس من البلاغة فى شىء على أن لوك حذر من التداعيات الخادعة واصطناع الصلات غير المعقولة بين الأفكار ، وإن يكن أوضح وبسط فكرة التداعى كنظرية سيكولوجية . وقد مهد ذلك لمن جاء بعده من الشعراء والمهتمين بالشعر ألا ينظروا إلى الشعر فى حدود أنه أفكار واضحة دقيقة وحسب ، وإنما لغة مجازية ذات تداعيات عاطفية مثيرة[٣١] .

وأيضا فإن لوك وضع تفرقة بين الصفات الأولية للتجربة الحسية ، وهى الصفات القائمة

(٣١) Ibid, P. 15-16.

فى الأشياء كالحجم والشكل والحركة ، وبين الصفات الثانوية ، وهى الصفات الموجودة فقط فى عيوننا وأنوفنا وآذاننا ، كاللون والرائحة والصوت . غير أنه جعل الصفات الأولى والثانوية بمنزلة واحدة ، وقال بأن الجوهر هو المدرك الحسى ، وحينئذ فإنه قد أعان باركلى (١٧٥٣ م) على أن ينقلب بالمذهب الحسى إلى مذهب مثالى[٣٢] .

وقد بدأ الطابع النفسى فى معالجة نظرية الترابط أو التداعى يتأكد بجهود عالمين آخرين من مفكرى القرن الثامن عشر ، وهما ديفيد هارتلى وديفيد هيوم . وقد أكد هارتلى أهمية الشعور باعتباره المصدر الأول للمعرفة ، كما وصف العقل بأنه مادة الشعور ، ومستقر الصور والأفكار[٣٣] ويقرر أخيرا أن العقل هو الذى يسيطر على حركة التداعى بين الأفكار المتلائمة ، معتمدا على التجاوز فى الزمان والمكان .

أما هيوم الذى كان أكثر تطرفا فى نزعته التجريبية فقد رأى أن قانون السببية يقلل من أهمية تداعى الأفكار . ويقول هيوم إن العقل لا يتألف إلا من إدراكات حسية ، وهذه الإدراكات من نوعين : انطباعات وأفكار . والانطباعات هى مانطلق عليه إجمالا اسم الإحساسات والمشاعر والانفعالات ، والأفكار هى ما نسميه بالخواطر العقلية ، الأولى قوية مفعمة بالحياة ، والثانية ليست غير نسخ باهتة من الأولى . ويقرر هيوم بأنه ليس ثمة « أفكار فطرية » فأفكارنا جميعا مستمدة من التجربة ، وموضوعات أفكارنا مقصورة على ما قد وقع لنا فى الخبرة ، أو ما نتصور أنه من الممكن أن يقع لنا فيها بواسطة الحواس أو الشعور الباطنى . ولكننا – مع هذا – نستطيع أن نفكر فى التنين وفى أشياء أخرى لم ندركها قط إدراكا حسيًّا ، وهذا يرجع إلى قدرتنا على الأفكار المركبة التى لا ترتبط بأن تعكس الواقع حرفيًّا كالمرآة . ويقر هيوم حرية الخيال فى الربط بين الأفكار كما يحلو له ، غير أنه يميل إلى الربط بين الأفكار التى تشابهت انطباعاتها ، أو تجاورت فى الزمان أو المكان ، أو ارتبطت فيما بينها ارتباط العلة بالمعلول[٣٤] .

إن وقفتنا المتأنية ستكون مع كولردج ، فهو إلى الآن ، أكثر من أى فيلسوف آخر ، الأكثر خبرة بطبيعة العمل الإبداعى ، والطريقة التى تتوحد بها عناصره . ولكننا قبل أن نفعل ، وقد تعرفنا إلى أهم أصحاب النظرية المادية ، والقائلين بآلية الترابط ، ينبغى أن نتعرف على

---

(٣٢) النقد الأدبى جـ١ ص ٣٧١ .

(٣٣) Ibid P. 17.

(٣٤) الموسوعة الفلسفية ص ٤٠٢ و ٤٠٣ .

أصحاب الموقف الآخر ، المثالى ، وقد أفادوا بدورهم من بعض نتائج الماديين ، وقد أشرنا منذ قليل إلى الخدمة التى قدمها لوك إلى باركلى . والمثالية تذكر كمقابل للواقعية ، ومن ثم تفهم على أنها تجعل أساس الكون روحيًّا وليس ماديًّا ، ولكنها – من وجهة فلسفية – تعنى أن الأشياء الطبيعية لا يمكن أن يكون لها وجود بمعزل عن ذهن يعيها . فالحوار بين المادية والمثالية مرتكز فى أساسه – أو فى واحد من أسسه – على العلاقة بين الذات والموضوع وأيهما أسبق ، فهل هذه الأشياء المادية التى نراها الآن من شأنها أن تكون موجودة ولو لم يوجد كائن مدرك حساس متطلع إليها ؟ وإذا كان لها السبق فكيف أمكن للعقل أن يأتى على أثرها ؟ وإذا كان الذاتى هو الأسبق ، فكيف يأتى على أثره موضوعى مصاحب له فى الزمن[٣٥]. ونقطة البداية عند باركلى أنه أقام الحجة على أن الأشياء الطبيعية ليست إلا أفكارا ، واستبعد كل معنى للأشياء خارج العقل ، ومن ثم استبدل بكلمة الشىء thing كلمة الصورة أو الفكرة idea [٣٦] ، ومن هنا كانت كلمة idealism (المثالية) وذلك على أساس أننا لا نستطيع أن نتصور الصفات التى ننسبها إلى الأشياء مجردة عن تجربتنا الحسية لها ، ومن ثم لا وجود لشىء على وجه الدقة إلا للأشخاص ، أى الموجودات الشاعرة ، وكل ما عداها ليست بوجودات بقدر ما هى أحوال لوجود الأشخاص ، فالوجود إدراك ، ووجود الشىء قائم فى إدراكه .

ويتأكد الطابع المثالى لفلسفة باركلى فى إنكاره للعلية أو السببية فى الطبيعة ، ويرى أن المادة لا تحتوى فى طبيعتها على شئ مستمر ، وأن الأرواح هى وحدها الفاعل العلى الممكن مادامت هى وحدها ذات الفاعلية ، أى التى تملك إرادة[٣٧] وتمضى النظرية المثالية عبر كانت (١٨٠٤ م) وهيجل (١٨٣١ م) وغيرهما ، وقد رأى (كانت)[٣٨] أن بمقدور العقل أن يرى الحقيقة فى الظواهر فحسب – عكس ما قال به باركلى – ومن ثم فقد ذهب إلى

(٣٥) السابق ص ٢٩٧ وانظر مناقشة كولردج للطبيعية والمثالية فى « النظرية الرومانتيكية » ص ٢١٠ ، ٢١١ .

(٣٦) يحيى هويدى : باركلى ص ٦٩ .

(٣٧) السابق ص ٣٣ والموسوعة الفلسفية ص ٢٩٧ .

(٣٨) وقد قال كانت بأن الخبرة الإنسانية مشروطة بالمقولات ، وهى صور الفكر التى تندرج تحتها جميع الظواهر ، أما كاسيرز ، (١٩٤٥) فقد ذهب فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » إلى أن هناك بالإضافة إلى المقولات الكانتية التى تشكل التفكير العلمى صوراً لتفكير الأسطورى والتفكير التاريخى ولتفكير الحياة اليومية العملية ، يمكن أن نكشف عنها بأن نُرس صور التعبير فى اللغة . الموسوعة الفلسفية ص ٢٤٥ .

أننا لا نستطيع أن نعلل معرفتنا القبلية بالأشياء إلا بافتراض أن العقل الإنسانى قد خلع عليها إطارا لم يكن لها بد من الدخول فيه . أما هيجل فقد رفض تصور الأشياء فى ذاتها التى تستحيل معرفتها ، لأن الموقف الكانتى سينتهى إلى أن يستبق العقل وموضوع التجربة لا غير ، وإذا دعا هيجل إلى سبق الذات على الموضوع ، فقد قال بالعلاقة الجدلية بينهما ، فكل منهما يستلزم الآخر .

وسنشير أخيرا إلى نقطتين بإيجاز شديد . أولاهما : تفرقة (كانت) بين التصور والتخيل ، فالتصور أو التعقل قوة فكرية يلتفت فيها العقل صوب ذاته وينظر فيما يحتوى عليه من أفكار ، أما التخيل فإن العقل يلتفت فيه إلى الأجسام الحسية ، ليكتشف ما فيها من تطابق حسى مع الفكرة التى كونها بنفسه أو تلقاها عن طريق الحواس[٣٩] . والثانية : أن العالم عند الماديين جهاز ضخم معقد ، لكن كل شىء فيه يمكن إدراكه بفكرة السببية ، ويمكن الربط بين جزئياته المترامية العدد كالذرات . أما عند المثاليين ، ويمكن أن ننظر إلى برجسون (١٩٤١ م) كثمرة لجهود سابقة ، وأيضا كأقوى مؤثر فى الفكر النقدى من المثاليين ، وقد فرق برجسون بين الخبرة الخارجية الآلية الجزئية ، والخبرة الداخلية النابعة من الذات ، والمدمجة فى زمن الديمومة حيث يختلط « الآن » بما قبل وبما بعد فى زمان واحد ، فزمان الديمومة ليس مجرد طريقة لقياس الواقع المتغير ، لكنه الواقع المتغير ذاته ، وهو لا يدرك عن طريق التحليل أو التفتت ، بل عن طريق الحدس intuition وهو نوع من الكشف الروحى أو المعرفة الوهلية ، احتاج برجسون إلى لغة مجازية لشرحه ، وهذه صلة قرابة بين المعرفة الحدسية وشعور الفنان تجاه الأشياء ، وقد كان كروتشه (١٩٤٥) أهم فلاسفة النقد الذين حولوا المثالية إلى نظرية جمالية مجالها التعبير الفنى .

وقد سمى كروتشه مذهبه العام بفلسفة الروح ، والروح فى نظره هى الوجود الحقيقى الوحيد ، وليس الوجود الطبيعى إلا تركيبة من تأليف العقل ، لكن الروح ليست شيئا ما مفارقا للخبرة لأن كروتشه لا يرتضى لنفسه أن يتأمل متفلسفا فيما يجاوز الخبرة . وإذن فالروح هى العالم ، وتاريخ الروح هو تاريخ الخبرة البشرية ، وخبرات الروح متعددة بين الجزئى والكلى ، والعملى ، وينتمى علم الجمال إلى عالم الخبرة الإدراكية ، التى ندرك بها ما هو

(٣٩) ديكارت : التأملات . ص ٢٢٨ كالفرق بين صورة المثلث المتعلقة ، أى مثلث ، وتخيل مثلث يرى حاضرا بجهد ذهنى خاص هو التخيل .

جزئى ، حيث تعبر الروح عن نفسها فى أمثلة جزئية تتجسد فيها . والفن عنده رؤيا أو حدس ، فالعمل الفنى صورة ذهنية يؤلفها الفنان ويعيد متذوقو فنه تأليفها ، أما الوسيلة المادية لإخراج هذه الصورة الذهنية والتى كثيرا ما تعد خطأ هى العمل الفنى ، فالفنان ينتجها باعتبارها فعلا عمليًّا يحقق به بقاء صورته الذهنية التى هى العمل الفنى الحقيقى ، ويستعين بها على إعادة تكوينها عند المتذوقين لها[٤٠] .

كولردج وصاحبه :

وصاحبه ورد زورث ، والنظرية الرومانسية تنسب إلى كولردج عادة ، ويقال إنه منذ أرسطو لم يظهر فيلسوف ناقد فى حجمه ، ولكن صديقه – الذى كان أقوى شاعرية منه باعترافه – لم يكن مجرد صدى ، أو قطب مناقض يعين على التوضيح ، إنه مشارك فى صنع النظرية . بل إن ورد زورث هو الذى بدأ بالتفرقة بين المخيلة والتوهم[٤١] ، لقد كانت النظرة المتوارثة إلى مطلع القرن التاسع عشر أنهما مترادفان ، وإن بدت المخيلة أكثر رصانة ، والوهم أكثر خفة وأقل مسئولية ، فأحيطت الأولى بالاحترام ، واقترنت بفن الشاعر ، وهبطت الثانية إلى مستوى الإيحاء بعدم قابلية التصديق . أما وردزورث الذى بدأ التفرقة فقد عدل هذا التصور نسبيًّا باكتشاف دور حاسم لكل منهما ، فالتوهم يقوم بتعديل طفيف ، سريع الزوال ، وقانونه متقلب مثل أعراض الأشياء ذاتها ، كما أن آثاره مفاجئة ، عابثة ، وقد تترابط الأمور اتفاقا . أما المخيلة فهى ملكة محولة ، معدلة ، مجردة ، مانحة ، وهى توحّد ، وتجمع ، ومن ثم تشكل وتخلق ، وهى لا تعتمد على تشابه خطوط الشكل والقسمات ، بقدر ما تعتمد على التعبير والتأثير ، ولا تعتمد على الخصائص العابرة البارزة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة . ويقول وردزورث أيضا معرفا بالفن وعلاقته بالطبيعة : إنه إعادة توافق بين أى شيئين ولكنه أولا وبصورة نوعية إعادة توافق بين طرفى النفس : الشعور واللاشعور ، الذات والموضوع ، وكيانات مجردة أخرى ذات صلة بالموضوع . أو لكى نعطى النقائص ألوانا أكثر حرارة ، إنه تنامى الإنسان والطبيعة. ويقول عن الصور : يجب أن تتزاوج الصور والعواطف فى العقل بصورة طبيعية ، ويجب أن تقفز الصور إلى الذهن دون بحث عنها ، مثلما

---

(٤٠) الموسوعة الفلسفية : ص ٢٥٧

(٤١) النقد الأدبى جـ ٣ ص ٥٨٨ وما بعدها .

ينبثق الزفير ، فالموضوع والشبيه يجب أن يتحدا بقدر الإمكان ، وخاصة فى الشعر الغنائى . وفى توضيح العلاقة بين الشاعر والأشياء يقول : إن المهمة اللائقة بالشعر ، وواجبة أيضا ، هى ألا يعامل الأشياء كما هى ، بل كما تبدو ، وألاَّ يعاملها كما توجد فى ذاتها ، بل كما تبدو أنها توجد للحواس والعواطف(٤٢) .

إذا أضفنا إلى مثل هذه الأقوال Lyrical Ballads التى ناقشها كولردج . سنكون على معرفة أكثر بمحاور الأفكار الرئيسية فى النظرية الرومانسية،ونستطيع أساسا أن نتلمسها فى تحفظات كولردج على قانون الترابط ونقده لهوبز ومن تابعه فى القول بها ، وفى تفرقته بين الخيال والوهم – التى سبق إليها صديقه – وفى حواره مع هذا الصديق حول مفهوم الصدق فى التجربة الشعرية والفرق بين لغة الشعر والنثر ، ثم فى محاولته اكتشاف مفهوم للشعر فى ثنايا نظريته .

هذه نقاط أربع رئيسية يمكنها أن تكون أقوى ما قيل عن دور الخيال فى بناء الشعر وتكوين الصورة ، وأن تكون ردًّا شافياً عن ما هية الشعر أصلا .

يقر كولردج القول بالترابط ، ولكنه ينكر آليته فى نفس الوقت(٤٣) ، وحين يشرحه من وجهة نظره فإنه يعيده إلى أول قائل به – أرسطو – ويضيف إليه من اجتهاده فيقول : إن القانون العام للترابط ، أو بعبارة أدق الشرط العام الذى تعمل معه كل الأسباب الباعثة ، والذى لها معه أن تعمم بناء على رأى أرسطو هو ذلك .

إن الأفكار بوجودها معا تكتسب قوة استدعاء كل منها للأخرى ، أو أن كل تمثيل جزئى يستثير التمثيل الكلى الذى كان هو جزءا منه . وفيما يختص بالتأثير العملى لهذا المبدأ العام على حالات التذكر المعينة فإنه يعترف بخمسة عوامل أو أسباب باعثة : الأول الاتصال فى الزمن سواء كان مصاحبا أو سابقا أو لاحقا ، والثانى التقارب أو الاتصال فى المسافة ، والثالث التعلق المتبادل أو الاتصال الضرورى مثل السبب والنتيجة ، والرابع التشابه ، والخامس التقابل(٤٤) . أما إنكار آلية الترابط وماديته معا فيظهر فى التعويل على معاودة حالات الشعور المتماثلة أكثر من التعويل على سلاسل الأفكار. وأنا أوشك أن أعتقد أن الأفكار لا تستدعى

---

(٤٢) السابق ص ٥٧٠ – ٥٨٨

(٤٣) انظر نقده لموقف ديكارت من الترابط : النظرية الرومانتيكية ص ٨٤ .

(٤٤) السابق ص ٨٩ وانظر هامشها أيضا .

الأفكار ، أكثر مما تبدع أوراق الغابة تحركات بعضها بعضا ، فالنسيم الذى يحركها ويجرى خلالها هو الروح أوحالة الشعور(٤٥) .

وإذا كان كولردج يشارك فلاسفة ونقاد الرومانسية الاهتمام بالخيال ، فإنه أول من حسم مفهوم وأثر الخيال الشعرى بوجه خاص .

يقول كولردج فى « سيرة أدبية » إنه بدأ يتنبه إلى وجود ملكة خاصة سماها فيما بعد بملكة الخيال حينما كان يستمع إلى صديقه الشاعر ورد زورث وهو يلقى عليه إحدى قصائده . إذ وجد فى هذه القصيدة صفات لم يحس بوجودها فى كثير من الشعر من قبل . واتضحت له فى هذه القصيدة موهبة الشاعر التى تظهر فى قدرته على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات ، وفى جمعه بين الملاحظة الدقيقة والخيال الأصيل وبين الإحساس العميق والفكر الثاقب ، كما تظهر فى قدرته على خلق جو أو نغم خاص نشره حول الأحداث والمواقف والأشخاص التى تتكون منها القصيدة ، وفى قدرته على خلع غلالة من المثالية عليها جميعا بحيث أن الشاعر تمكن من إزالة ما وضعته العادة من حجب بين الناظر وبين هذه الأحداث والمواقف والأشخاص فبرزت حقيقتها أمام عينيه جديدة كل الجدة . أحس كولردج بقدرة الشاعر هذه ، ومنذ ذلك الوقت أخذ يسعى إلى فهم كنهها حتى آمن أخيرا بأنها وليدة ملكة خاصة تتميز عن غيرها من الملكات ، فتراه يقول : « لقد جعلتنى تأملاتى المتكررة فى الموضوع أظن أن « الخيال » و« التوهم » ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليسا كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة . كما أن تحليلى الدقيق للملكات الإنسانية ومميزاتها الخاصة ووظائفها وآثارها أحال ظنى هذا إلى يقين تام » . هكذا فسر كولردج هذه الظاهرة الخاصة فى حدود علم النفس المعاصر له والذى كان يقوم على فكرة الملكات .

ولعل أهم ما أثار انتباه كولردج فى إنتاج وردزورث هو قدرة الشاعر على « الخلق » خلق الجو والنغم والعالم المثالى . ولم يكن فى مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان يؤمن به فى ذلك الوقت ، إذ أن الشاعر حسب هذا المذهب يقتصر مجهوده على الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعى المعانى وحده ، وعلى إيجاد علاقات بين الظواهر لا تنشأ من الظواهر ذاتها بطريقة طبيعية حية ، وإنما يفرضها الشاعر عنوة عليها ، أما كون الشاعر « يخلق » من ذاته ، أو يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح

(٤٥) النقد الأدبى جـ٣ ص ٥٨٩ .

الموضوع حيًّا مثل الكائن العضوى الحى فهذه فكرة لا مجال لها فى حدود المذهب الترابطى الذى رسم لنا صورة سلبية تماما للعقل . وهكذا وجد كولردج ظاهرة فى الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها . هذه الظاهرة سماها كولردج « الخيال » ، أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها والتى تظهر فى الربط التعسفى بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم (التوهم) . ولعل هذا يفسر لنا لماذا هو يهتم دائما بتوضيح الفرق بين « الخيال » و « التوهم » ، فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أعم من ذلك بكثير . إنها مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية ونظرة روحية خلاقة (٤٦) .

وهكذا كان القلق تجاه التصور السائد للخيال ، ثم استيعاب منابع شاعرية وردزورث ، ونشاط المباحث النفسية فى تلك الفترة ، وراء أهم ما قدم كولردج لحركة النقد الحديث ، وهو تعريفه وتحليله للخيال : « إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليًّا أو ثانويًّا . فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد . وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى على حين أن الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحررٌ من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى »(٤٧) ويعود كولردج مرة أخرى – فى نقده لشكسبير – إلى الخيال الثانوى ، مظهرا جوهريته بالنسبة للإبداع الفنى ، فيقول : الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . هذه

(٤٦) محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨١ – ٨٣ .

(٤٧) السابق ص ٨٧ ، ٨٨ وص ١٥٦ ، ١٥٧ والنظرية الرومانتيكية ص ٢٤٠ وما بعدها .

القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير . فنى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادئ الساكن . فنى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (فى حين نفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها التى هى أعظم الشعراء جميعا : فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها فى وصف شكسبير لهروب أدونيس فى الغسق من الإلهة فينوس التى كانت متيمة بحبه :

« انظر كيف مرق فى المساء مختفيا عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء » .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل [٤٨] .

وسنكون فى حاجة إلى استعادة هذا القول عند الحديث عن البناء الشعرى الذى لن يعنى التجميع ، أو مجرد الانتخاب ، وإنما التوحيد والصهر أصلا ، وليس من شك فى أننا واجهنا الكثير من أقوال وأفكار وردزورث وكولردج فيما سبق من قول عن طبيعة الصورة عند لويس بخاصة ، وعند غيره فى أماكن متفرقة ، مر بعضها ، وسيأتى بعض آخر ، وهذا كله يؤكد سطـوة كولردج وصاحبه ، وعمق إدراكها لماهية الشعر وليس دور الخيال فحسب .

أما بخصوص مقدمة Lyrical Ballads فقد دافع وردزورث عن مصدر تجاربه الشعرية فيها ، وهو الإنسان البسيط فى المراعى وعلى قمم الجبال ، ودعا إلى محاولة الاقتراب من لغته وتصوراته باعتباره يمثل لغة الحياة الحقيقية . ولقد رفض كولردج كل ذلك ، بما فيه الزعم بأن أحد عناصر القوة فى أشعار ورد زورث هو حرصها على أن تنقل تعبيرات الإنسان البسيط كما هى ، إذ لا فرق – كما رأ ى ورد زورث – بين لغة الشعر ولغة النثر غير الوزن . ولا ينكر كولردج أن القصيدة تحتوى على نفس العناصر التى يحتوى عليها التأليف النثرى ، ولكن

(٤٨) كولردج ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

الاختلاف يأتى من طريقة ضم هذه العناصر بعضها إلى بعض ، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح . وتتجلى فى الشعر حقيقتان ليستا للنثر ، بل ليستا فى الشعر المفكك الأوصال ، فالشعر يستحوذ على انتباه القارئ كله لنفسه ، من حيث تتساند أجزاء القصيدة ويفسر بعضها بعضا وينسجم كل على قدره مع الغرض والتأثير. وفى النثر يحصل القارئ على النتيجة العامة بسرعة دون أن تجتذبه الأجزاء المكونة له ، أما فى الشعر فإن القارئ يدفع ليس فقط أو بصفة أساسية بالدافع الميكانيكى لحب الاستطلاع أو بالرغبة المتوثبة فى الوصول إلى الحل النهائى ، بل بالنشاط الممتع لعقل استثارته جاذبية الرحلة ذاتها(٤٩) .

هكذا أخيرا ستكون تفرقة كولردج وصاحبه بين الخيال والوهم حاسمة فى تقبل الصور الشعرية أو رفضها ، بناء على صميميتها وعمق ما تثير من إحساس استمرارا لعمق ما عبرت عنه من دقة الإدراك ونفاذه . يعجب كولردج بسطرى الشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذى يسقط على النهر .

فيبدو أبيض اللون لحظة ، ثم يذوب ويختفى إلى الأبد .

إن علامة العبقرية الشعرية ، ماثلة فى الخيال الثانوى هى التى جعلت الشاعر يفطن إلى مالم يفطن إليه ملايين رأوا الثلج يسقط فى الماء آلاف المرات دون أن يتحرك الخيال ليوحد بين الذات المراقبة ، والطبيعة الماثلة .

أما التوهم فقد مثل له ورد زورث بوصف شكسبير للملكة ماب على لسان شستر فيلد :

تتلألأ أنداء المساء على هون

إنها دموع السماء على فقدانها الشمس

أما كولردج فيمثل للتوهم بقول شكسبير أيضا من رباعية فينوس وأدونيس :

تتناول يده الآن بمنتهى الرفق

سوسنة حبيسة فى سجن من الثلج

---

(٤٩) النظرية الرومانتيكية ص ٢٤٩ .

أو عاجا محاطا بسوار من المرمر

هكذا يحتضن صديق أبيض عدوا له بمثل هذا البياض

وبتأمل هذه الأمثلة يتضح معنى التوهم القائم على الجمع بين صور غير متشابهة أصلا بواسطة ناحية أو أكثر من نواحي التشابه ، أما التخيل فيقوم على روابط أكثر بين الوحدات ، وأشد عمقا وأقوى تأثيرا فى النفس ، لأنه من منظور إنسانى ، ليس لأن الإنسان طرف فيها وحسب ، ولكن لأنها ممتزجة بوجوده وتجاربه المحيطة ، فهو المدرك ، وهو موضوع الإدراك .



٤ – الصورة . . والوثبة

قد يحدث أن تقرأ بيتا أو قصيدة ، فلا تشعر بأى قلق . يبدو كل شيء مفهوما لك بشكل جيد ، ولكنك قد تطالع تحليلا من وجهة ما يكشف عن مشكلة ، وإذا بالاحتمالات تتفتح أمامك ، وحتى لو سلمت بالمشكلة المثارة فإنك تجد نفسك مدعوا – من التزامك بمنهج ثقافى معين – لأن تبحث عن حل آخر لها ، وتتراجع مضطرا عن زعمك القديم بأن كل شيء كان مفهوما لك بشكل جيد ! ! حدث هذا حين قرأت بيت ذى الرمة ؟

نغار إذا ما الروع أبدى عن البرى ونقرى عبيط الشحم والماء جامس

وظننت ألا مشكلة فيه . ولكن الأصمعى عاب هذا البيت ، ولم يقبل منه إبراهيم أنيس حجته فى عيبه ، ومن ثم بحثت عن حل آخر (لا) يرضى الطرفين ! ! . أما اعتراض الأصمعى فينصب على استعمال الشاعر لكلمة « جامس » فيقول : إنما يقال للجامد من السمن وما أشبهه جامس ! ! وهذا يعنى – فى نظر الأصمعى أن الشاعر انحرف بدلالة الكلمة ، وخالف المعنى المعجمى الذى حدده اطراد الاستعمال . ولكن إبراهيم أنيس – رحمه الله – يبحث فى حل المشكلة بأن يجعلها بين الأصمعى والكلمة ، وليس بين الشاعر والمعجم أصلا ، فيقول : فمدلول كلمة « جامس » فى ذهن الأصمعى مقصور على الدهن وما شاكله ، والماء المتجمد لا يقال له جامس . فكيف تمت هذه الصورة فى ذهن الأصمعى إلاّ عن طريق تجاربه مع نصوص أخرى تصادف أن سمعها وتأثر بها ، وتصادف أن استعملت فيها هذه الكلمة مع السمن والدهن ونحوهما من السوائل . ولكن ذا الرمة الشاعر العربى قد تعود مع نفس الكلمة غير ما تعود الأصمعى ، ولعله عرفها فى نصوص أخرى وقد استعملت مع الماء ، أو لعله خلع عليها من الدلالة الهامشية ما سمح له بمثل هذا الاستعمال . فلكل من الرجلين تجاربه الخاصة ، ومزاجه الخاص ، ولا يشتركان إلا فى الدلالة المركزية وهى تجمدّ السائل متخذا هذا التجمد فى ذهن كل منهما صورة معينة [1] . . إلخ .

ومن الصحيح أن المعاجم العربية أشارت إلى صحة الاستعمالين ، وروى « تاج العروس » هذا البيت وعيب الأصمعى له ، وقوله : إنما الجموس للودك ، وقول عمر وقد سئل عن فأرة

---

(١) دلالة الألفاظ ، ص ١١٨ .

وقعت فى السمن ، فقال : إن كان جامسا ألقى ما حوله وأكل . والجامس من النبات ما ذهبت غضوضته ورطوبته فولّى وجساً ، ويقال : ليلة جماسية ، بالضم : أى باردة يجمس فيها الماء (ولماذا ليس السمن) ؟ ، وصخرة جامسة : يابسة[٢] . . ومع صحة الاستعمالين فإن الشاعر فى رفضه لعبودية الصفة للموصوف الشائع قد أغنى الصورة باستعمال هذا الوصف متحررا من تبعيته الشائعة ليعطى معنى الجامد والذى ذهبت غضاضته ورطوبته فولّى وجساً . ولا نظن أن القضية يمكن حلها من خلال القول بالتجربة الشخصية مع الألفاظ ، صحيح أن الفرق بين الشاعر وناقده قرن من الزمان[٣] ، ولكن الأصمعى مات معمرا ، على أن ثقافة شفاهية سلفية الطابع تظل فى مجراها الرئيسى ممكنة عبر قرن من الزمان ، فضلا عن أن التمرد على الدلالة المركزية سار فى الاتجاه العكسى للمألوف ، فالذى تمليه طبيعة التطور أن يلتزم السابق بالدلالة الأساسية ، ويتمرد عليها اللاحق ويجدد باحثا عن دلالة مجازية أو هامشية .

الآن يمكننا قراءة البيت مرة أخرى ، ولنتذكر كيف تمازج خطوط الألوان عند نقط الالتقاء فى لوحة رسمت بألوان مائية . إن اللون الأقوى يزحف بظلاله على مساحة من اللون المجاور ويصنع منطقة مشتركة ، وهنا لا يحق لنا أن نتحدث عن تجربة الرسام مع الألوان ، لقد تم الامتزاج بين اللونين بقوة الألوان ، أو بقوة أحد اللونين على التحديد ، ودون إرادة منه . وحين نقرأ البيت سنجد فى مقدمه ما يطعم الكريم قصاده « عبيط الشحم » ، وكان يمكن أن يكون « عبيط اللحم » ، ولكنه أراد مادة أكثر دسما حرصا على الدفء ، وحينئذ كان لا مفر من تعدى دلالة « الشحم » وآثاره وصفاته إلى « الماء » الذى لم يعد ماء — رمزا للبرودة ، ولكنه قسمة بين هذه الدلالة وكونه يجاور الشحم فتلحقه آثاره بقوة القصور الذاتى للكلمة ، بقوة نفوذ الشحم على الماء ، ومحاولة إخراجه من عزلة دلالته إلى دلالة يمكن أن تكون مساوقة لما قبله .

إن تأمل تأثير الجوار بين الكلمات — الصور فى البيت الواحد يمكن أن يعطى تفسيرا لكثير من الاستعمالات الخاصة التى اعتبرت أخطاء أو انحرافات فى الاستعمال ، ولكى نجزم بالمدى الذى يمكن أن يبلغه تأثير كلمة أو تعبير أو صورة ، فإننا بحاجة إلى التعرف على جوانب من العملية

---

(٢) تاج العروس جـ ١٥ ص ٥١٣ مادة : جمس .

(٣) توفى ذو الرمة سنة ١١٧ هـ والأصمعى سنة ٢١٦ هـ .

الإبداعية قد لا يستطيع تنويرها غير الشعراء أنفسهم ، بالإضافة إلى جهود علماء النفس التى تبقى فى حيز الاستنتاج .

سنرى فى كتابات الشعراء عن طرقهم وعاداتهم فى النظم ما قد نجد صعوبة فى وضعه تحت عنوان واحد ، ولكن مرد الخلاف سيرجع إلى درجة الصدق وعمق الصلة بتجربة القصيدة ، ولهذا قد نعثر على اختلاف واضح فى سؤال الشاعر كيف ينظم ، عن سؤاله كيف نظم هذه القصيدة بالذات ، وسيبقى القدر المشترك ماثلا فى وحدة المستوى الشعورى والفكرى الذى تصدر عنه القصيدة . وقد نجد أنفسنا مضطرين للاستعانة بالتشبيه أو التمثيل ، فسيبقى صوت الراديو صافيا مادام منضبطا على « موجة » معينة ثابتة الذبذبات ، أما إذا تداخلت الموجات أو عبثت يد بالمؤشر فهنا يكون تداخل الأصوات وانعدام النقاء ، انعدام التوحد والتركيز فى موجة الإرسال . ويمكن ان نختار مقاطع صغيرة ، يسميها مصطفى سويف وثبات (جمع وثبة) لنتلمس فيها وحدة التكوين ، أو انضباط الموجة ، وقد اخترنا مثالين من الشعر القديم اتفقا معنى واختلفا تكوينا ، واحتفظ كل منهما بكيانه الخاص نقيًّا دون تداخل مع أى كيان آخر ، ثم اخترنا أبياتا متهمة لشوقى ، وسنحاول رفع التهمة عنها من هذه الزاوية التى بدأناها بتفسير إيثار الشاعر بوصف الماء بأنه جامس ، ونكملها بتأكيد وحدة الطابع فى البيت أو مجموعة الأبيات .

والآن لنتأمل هذين المثالين النادرين . يقول عدى بن زيد العبادى على لسان شجرتين :

من رآنا فليحدث نفسه أنه موف على قرن زوال
رب ركب قد أناخوا حولنا يمزجون الخمر بالماء الزلال
والأباريق عليها فدم وجياد الخيل تردى فى الجلال
ثم أمسوا عصف الدهر بهم وكذاك الدهر حالا بعد حال

ويقول المعرى :

فاسأل الفرقدين عمن أحسا من قبيل وآنسا من بلاد
كم أقاما على زوال نهار وأنارا لمدلج فى سواد
تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب فى ازدياد

إن المعنى المجرد واحد تقريبا ، إحساس بالفناء يتهدد البشر ، فالزمان يطوى كل شيء . ولكن الشاعر الأول رسم الصورة من منظور شجرة ، والآخر رسمها من مستوى كوكب ، وهما مختلفان طبيعة وموقعا وإيحاء ، فمع التقاء أو اتحاد المقولة النهائية عن الإحباط والمرحلية للكائن البشرى وهو الشاعر فى الحالتين - فإن « أجواء » الصورة تختلف حسب الرمز المجسد الذى تطلع إليه الشاعر وأدرك من خلاله حتمية الفناء ، فالقرن والركب والماء والشرب والأباريق والخيل والعصف ، كلها من أسرة الشجر وما يثيره الشجر فى النفس ، تتجمع فى تلقائية وبداهة كاشفة ، لتتحدث عن « ركب » نزل فى هذا الموقع ثم رحل . أما الكوكب فإنه لا يتحدث عن ركب بل يسأل عن « قبيل » وإذا كان الركب يستريح ساعة من نهار فإن القبيل يعمر « البلاد » ، وتظهر « كم » لتعطى الإحساس بالامتداد الزمنى الذى يتطلبه الاحتكام إلى النجم مقرونة بالإقامة ، وهى تختلف عن « ثم أمسوا » بما فى « ثم » من دلالة على التراخى المؤقت ، وما فى « أمسوا » من حتمية وقرب ، وهذا غير « نهار » و « سواد » - بالتنكير - فى أبيات المعرى حيث الزمن المتطاول الذى تحصيه حركة الأفلاك . وفى البيت الأخير من كل مقطوعة يأتى قطاف الصورة فى عبارة حكمة ، لكنها ليست مفروضة ، إنها الشعور المسيطر الذى اجتذب مفردات الصورة أصلا وحكم مستواها ، فكانت فى المقطوعة الأولى : « عصف الدهر بالركب » ، أما فى الأخرى فإن الكلام عن « الحياة » المحكومة بحركة الأفلاك وتعاقب الليل والنهار .

إننا فى هذين المثالين لم نتوقف عند علاقة التشابه أو الاستعمال المجازى للغة ، وهو المتبادر إلى ذهن البلاغى من « الصورة » عادة . سيكون لهذا مكانه ، ولكننا نشير إلى وحدة الشعور فى الصورة وتعاون مفرداتها على تأكيد جوّ ودلالة ليس بالضرورة أن يكونا فى نصاعة الوضوح والتحدد (الذى ينافى الصورة بطبيعتها الإيحائية) ولكنهما بعيدان عن الاضطراب والاختلاط .

فى ضوء هذا الإدراك يمكن أن نقرأ أبيات شوقى فى « أنس الوجود » ، تلك الأبيات التى تصدرت دائما قائمة الاتهام لشوقى بالتلفيق وسطحية الإدراك وتناقض الصور ، وهو المهم الآن - من حيث الدلالة النفسية :

أيها المنتحى بأسوان دارا كالثريا تريد أن تنقضا

اخلع النعل ، واخفض الطرف ، واخشع　　لا تحاول من آية الدهر غضا
قف بتلك القصور فى اليم غرقى　　ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين فى الماء بضا　　سابحات به ، وأبدين بضا
مشرفات على الزوال ، وكانت　　مشرفات على الكواكب نهضا

لقد أنحى العقاد – فى كتاب الديوان – باللائمة الساخرة على شوقى لاهتمامه بالتشابه الحسى فى الصور ، كما استجهل من يظن أن الوصف الشعرى من شأنه أن يمثل المناظر للعين فيغنيها عن النظر ، لأن الوصف يرمز إلى العواطف والإحساسات كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية . وللعقاد قصيدة لها نفس عنوان قصيدة شوقى السالفة ، تعرض لها بعض تلاميذه بالتحليل[٤] ، لا يدفع عن شوقى العذوبة والنغم ولكنه يراهما سهولة ولهوا فى غير ضابط ، أما جهد المعالجة عند العقاد فهو جهد المثال ينحت الصخر بأزميله . وتتجلى المشكلة فى البيتين الثالث والرابع ، فالتناقض – فى رأيهم – فاضح بين الشعورين اللذين لا يجتمعان فى نفس إنسانية فى وقت واحد : فالأول شعور الهول والرعب يدفع الغرقى إلى أن يتشبث بعضهم ببعض حرصا على الحياة الموشكة على الزوال ، والشعور الثانى شعور الدلال والزهو والتيه والسكر بالجمال الذين تفيض به قلوب هؤلاء العذارى . هذا مجمل موقف العقاد وتلاميذه من صور شوقى الشعرية ، ولسنا بسبيل استقصاء هذا الجانب ، وهذه الصورة « المتناقضة » بالذات كانت تحتاج إلى صدق النية فى تطبيق المبدأ النقدى الذى قال به العقاد نفسه : « فإن وجدت أنك قد انتقلت مع الشاعر من عالم المحدود إلى المطلق اللا محدود ، وإن وجدت شواهد خبرتك فى الحياة قد تقاطرت إلى ذهنك بفعل الصور المحسوسة التى طالعتها فى القصيدة ، فاعلم أنك إزاء شاعر عظيم » . إن محاولة من هذا النوع لم تبذل مع شعر شوقى الذى حكم سلفا عند أصحاب الديوان وأمثالهم إلى اليوم بأنه غير صالح لذلك ، ولسنا نقول بالعكس حتى لا نقع فى خطأ التعميم . والربط بين مجموع الأبيات لا يطرح مشكلة ، بل يحلها ، حين نحاول اكتشاف مكونات هذه « الوثبة » فى مجموعها .

---

(٤) الكتاب التذكارى « العقاد » الذى أصدره تلاميذه بمناسبة بلوغه السبعين . انظر العقاد الشاعر للدكتور زكى نجيب محمود ، والهامش الذى أضافه محمد خليفة التونسى ص ٤٦ .

إن الشاعر فى هذه الأبيات قد قرن آثار مصر بالنجوم فى البيت الأول ، ومضى مع تصوره الروحى لم يغادره حتى البيت الأخير ، وللنجوم أدوار ووظائف وقوانين وللبشر بها تعلقات وعقائد ، وقد عبدت من قديم . إن الثريا جانحة نحو الأرض تريد أن تنقض ، لما تشهد من جحود لقيمتها وهى آية الدهر ، وهنا يتمازج النجوم والأثر فى قصر هو معبد ، أصابه الذعر مما يلقى من نكران . ولقد أطلقت العقائد القديمة أسماء إناث على النجوم ، وجعلها بعضهم بنات الله ، والثريا والعذراء من أسماء النجوم ، وهى سابحة فى الفضاء ترسل نورها الغض فى سماء البشر برغم أنها هرمت لطول الزمان . إن الانقضاض فى البداية والنهوض فى البيت الأخير يجسد حركة الزمان وأثره الشامل فى كل شىء ، وحين يتوقف حسّ الناقد عند المعنى المباشر للعذارى ، ويسترسل فى وصف مفاتن النساء السابحات فإنه يعبر عن طاقته فى الإدراك أو نيته المسبقة. وهذه النظرة التقديسية – على أية حال – ليست مقحمة على شعر شوقى فيما يخص تاريخ وطنه وآثاره ، أما إلمامه بالعقائد القديمة فى مبادئها العامة فليس موضع قلق .

أما كيف ينظم الشعراء ؟ فهذا هو السؤال الخطير الذى ستلمسه فيما كتبه بعض الشعراء عن أنفسهم ، ثم فيما كتب عن بعضهم من دراسات نقدية ، وما أجرى من تحليلات نفسية على قصائد معينة بعد ذلك ، ونأمل أن ينتهى بنا ذلك كله إلى وعى أكثر بتحويل الطاقة الشعورية فى نفس الشاعر إلى شكل لغوى جمالى ، يحاول أن يتشكل فى نفس المتلقى إلى طاقة شعرية مرة أخرى .

لقد تعددت النظريات التى تحاول أن تكشف المنبع العميق للإبداع الفنى ودوافعه ، ولكن الحركة الذهنية أو النفسية للشاعر فى إقباله على لحظة الإبداع ، ثم وهو يعانى ميلاد عمل شعرى لا يزال يكتنفها الكثير من التضارب والغموض ، وليس من حكم غير اعترافات الشعراء ومذكراتهم وتجارب قصائدهم وماتشهد به هوامشها من حذف وإضافة وتغيير فى مواقع الأبيات والأشطر والجمل والقوافى . وستكون نتائج مثل هذه الأمور تقريبية غير قطعية ، فالحركة النفسية والذهنية للشاعر تتم بصورة تلقائية ، ولوأنه أخضعها لمراقبته الواعية بقصد وصفها لنا فإنها ستفقد تلقائيتها على الفور وتسقط فى شرك الافتعال . وقد حذرنا إليوت من اعتماد أقوال الشعراء عن الشعر ، لأنهم – غالبا – يتكلمون عن تجربة مثالية يتمنون أن تتحقق لهم ، وليس ما هو واقع بالفعل ، وهنا تبقى تجارب القصائد وقدرة القراءة السيكولوجية التى تضع الصورة الأخيرة للقصيدة فى ضوء من تجاربها السابقة على النشر أقرب إلى الموضوعية فى

إخبارنا بوصف تقريبي لما يحدث في نفس الشاعر . إن بعض المسودات قد دلت على ما بذل الشاعر من جهد ، وتجربة الشاعر «كيتس» ذات دلالة دقيقة في هذا المجال ، فقد حدث أنه كان يقرأ ثماني ساعات يوميا ، وتعليقاته وهوامشه وخطوطه في أعمال شكسبير تدل على نوع قراءته ، ومع هذا فإنه يقول إذا لم يأت الشعر طبيعيًّا كما تأتي أوراق الشجر فياحبذا لو لم يظهر أبدا ، غير أن مسودات قصائده تدل على ماكان يبذل من جهد عنيف . ولا تناقض في كلامه ، فقد أوضح الناقد ريدلي أن موقع الجهد غير موقع التلقائية ، في السياق العام ، فهذه التلقائية الطبيعية خاصة بالحال الشعرى Poetic Mood فهو لا يقسر نفسه على قول الشعر ولا يفتعل الحماسة له ، أما تعميق ذاته الشاعرة ، وتهيئة نفسه لبزوغ هذا الحال الشعرى الخصب فلا يكون إلاّ بالسعي المتواصل . وسيحدثنا الشاعر صلاح عبد الصبور بعد قليل عن شيء قريب من ذلك . وقصيدته «أغنية ولاء» تعبر عن هذه المعاناة بالنسبة لهذا الشاعر وتصوره لعملية الإبداع .

لقد كتب عدد قليل من الشعراء العرب عن تجاربهم الشعرية ، مثل شفيق جبرى وصلاح عبد الصبور ونزار قباني والبياتي ، ولم يهتم أحد منهم بالصورة الشعرية بشكل مباشر ، مع أهميتها في احتواء المعنى وبناء القصيدة . كما سجل شوقي ضيف عددا من مسودات قصائد لشوقي وقد ظهر فيها الشطب والإضافة والتغيير ، وأجرى مصطفى سويف استخبارا على عدد من الشعراء هم : خليل مردم ومحمد بهجه الأثرى ، ورضا صافي ، ومحمد مجذوب ، ومحمد الأسمر ، وعادل الغضبان وأحمد رامي . كما نشر مسودات لقصائد بعض هؤلاء ، وحاول تفسير ماتدل عليه التعديلات على هوامشها . وإذا أضفنا إلى هؤلاء «رسائل السياب» وما أثبت فيها من قصائده المبكرة التي لحقها بعض التعديل حين أعيد نشرها في دواوينه ، وبعض قصائد أحمد عبد المعطي حجازي ، وصلاح عبد الصبور أيضا ، فإننا نكون قد ألممنا بأكثر المادة الشعرية المتاحة ، لاكتشاف أعماق الشاعر ومواطن قلقه تجاه النظم ومسارات رغبته في التبديل والصقل . ويهمنا في نهاية المطاف أن نعرف موقع الصورة الشعرية في عملية النظم ، ودرجة تحكمها في الصياغة أو العكس ، ومدى إلمام الشاعر بأهميتها في سياقها الذي اختاره لها في نهاية الأمر[٥] .

(٥) انظر تفاصيل ذلك في : شفيق جبرى : أنا والشعر – صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر – نزار قباني : قصتي مع الشعر – عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية . وانظر أيضا : شوقي شاعر العصر الحديث ، ماكتب تحت عنوان : =

ومهما يكن من أمر فإننا لسنا بصدد التفصيل ، ولن يخلو الأمر من تكرار ، ولعل مشكلة الشاعر القديم لا تزال ماثلة إلى اليوم ، وحينئذ لن نستثنى طبيعة نظام القصيدة العربية من حيث الوزن والقافية ، وتقاليدها التى سمحت بالخروج والاستطراد . يمكن أن نجد عند الصولى وصفا لطريقتين فى النظم ، إحداهما تتحرك وفق خطة وتتعمد نهجاً فى الصياغة ، والأخرى تستسلم للنغم والتدفق التلقائى . يقول :

وكان أبو تمام يبصر الشعر كله وينقده ، ويفضل الجيد منه وإن كان على غير مذهبه ، ولا أعلم شاعرين أشد تباينا ، ولا أبعد شبها من أبى تمام وابن أبى عيينة المطبوع . فإن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ، ويتعب فى طلبه حتى يبدع ، ويستعير ويغرب فى كل بيت إن استطاع . وابن أبى عيينة لا يصنع من هذا شيئا ، ويرسل نفسه فى شعره على سجيته ، ويخرج كلامه مخرج نفسه بغير كلفة ، وربما اختل معناه ولان لفظه للطبع ، وأبو تمام لا يسقط معناه البتة ، وإنما يختل فى الوقت بعد الوقت لفظه ، فإذا استوى له اللفظ فهو الجيد من شعره النادر الذى لا يتعلق به . . وكان ابن أبى عيينة عند أبى تمام ، مع هذا التباعد بينهما ، شاعرا مجيدا (٦) .

كما نجد فى هذا الخبر الذى يسوقه المرزبانى عن البحترى دلالة أخرى سنجد مصداقها فى تحليلات مصطفى سويف فيما بعد ، فقد حكى أبو الغوث يحيى بن البحترى عن أبيه « أنه أجبل عشر سنين ، فما كان يستطيع أن يقول بيتا من الشعر . قال : ثم دعانى فى وقت من الأوقات ، فقال لى : تعال يا بنى . فجئت إليه . فقال : اكتب . وأقبل يملى علىّ ابتداء قصيدة قد كان قال بعضها ، ووسط قصيدة ، وقطعة من مدح من قصيدة ، وتشبيبا من أخرى ، فقلت له : يا أبت ، ما هذا ؟ وظننته من أشعار له قديمة ، فقال لى : يا بنى ، قد عرفت المـدة التى قطعت فيها قول الشعر ، ووالله ماكنت أستطيع فيها أن أنظم بيتين ، وأما الآن فقد اطلعت طلع بحر من الشعر لا يلحق غوره » (٧) .

= البديهة والتنقيح ص ٥٩ وما بعدها — الأسس النفسية للإبداع الفنى : الفصل الثالث من الباب الثانى تحت عنوان : عملية الإبداع — « رسائل السياب » جمع وتقديم ماجد السامرائى . وبالنسبة لحجازى : انظر مثلا قصيدة « أوراس » كما نشرت فى مجلة الآداب ، وكما نشرت فى ديوانه ، ولعبد الصبور انظر مثلا الفرق بين نص قصيدة « أغنية ولاء » كما نشرت فى ديوانه الأول : الناس فى بلادى — وكما نشرت معدلة بعد ذلك فى كتابه : حياتى مع الشعر .

(٦) الصولى : أخبار البحترى ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(٧) المرزبانى : الموشح ص ٥١٠ .

وقد نعجب الآن من هذا المسلك المضاد لما نتصور من حال الشاعر فى لحظة الإبداع ، من توحد وتركيز ، ولكن عجبنا سيقل حين يمكن تعليل هذا التنقل الغريب . والآن جاء دور شعرائنا ليحدثونا عن معاناتهم بأنفسهم ، وسنستبعد أولئك الذين يكتبون بمزيد من الصحو والتعمد والدعاية لأهدافهم السياسية وأفكارهم الثقافية ، أو يجعلون من حديثهم عن أنفسهم وتجاربهم قصيدة فخر نثرية منمقة الكلمات . ومن ثم سنكتفى بتجربة جبرى وعبد الصبور فى هذا المستوى من الدراسة .

وتجربة شفيق جبرى من أخصب التجارب بالنسبة لمن يروم البحث ، لما فيها من صدق وبساطة ، وبعد عن الاستعلاء والاستغلاق . لقد بدأ على النمط المأثور عند أقدم شعراء العربية ، حفظ آثار السابقين ثم نسيانها ، وكانت تجربته الأولى حين مات تاجر شاب صديق لوالده ، فسرى الحزن من والده إليه ، فكتب قصيدة هى مجرد تقليد لقصيدة الشريف الرضى فى رثاء أبى إسحاق الصابى :

أرأيت من حملوا على الأعواد　　أرأيت كيف خبا ضياء النادى

فقال جبرى :

أودى المنون بواحد الآحاد　　وعدت على ربع الكرام عواد

والطريف فى هذه البداية حقا هو هذا التوازى الملحوظ ليس فى الوزن والقافية وحسب ، وإنما فى طبيعة شعور التفرد الذى يراد للمرثى أن يمثله بين الناس ، وكيف عبر عن هذا المعنى بعبارة مجردة فى الشطر الأول ، ثم بصورة فى الشطر الثانى : فالضياء الذى خبا فى النادى يقابله ربع الكرام الذى تعرض للعدوان[٨] ، ويتكرر هذا الأمر فى معارضة لإحدى خفائف الرافعى إذ يقول :

ندى الورد على فلك　　كسفت الورد والفلا

وقد أعجب جبرى بها ، فقال تحت عنوان : مناغاة طفلة :

وميض البرق من ثغرك　　فديت البرق والثغرا

(٨) هناك مجال لتفصيل أكثر فى قصيدته التالية التى يقول إنه أخذها كاملة عن مقال للمنفلوطى بعنوان « الغد » .

وهذا التوازى خاص بالمعارضات بالطبع ، أما حين يستقل بنفسه فإن البحر والقافية والمطلع هى أهم ما يشغل فكر الشاعر قبل كل شىء[٩] ، على أن هذه الثلاثة ليست كل شىء ، إن الشاعر يواجه القصيدة – إن صح التعبير – بعد أن يصل إلى هذه الأدوات ، يواجه تحقيق القصيدة بعد أن كانت احتمالا ، أو مجموعة من المعانى الهاربة والصور الهائمة فى ذهن الشاعر . ولنقرأ الآن هذا « الاعتراف » عن طريقة الشاعر فى نظم قصائده يقول :

« إنى مولع بالألفاظ ، أفتش عن محاسنها وأحفظ ما يروقنى من هذه المحاسن . . لقد كان يحملنى حبى للفظ أن أفتش عن القوافى قبل الشروع فى القصيدة ، فكنت فى بعض الأحيان أحشد من القوافى جملة أنتخبها ، لأن معرفة القافية كانت تمهد لى سبيلا إلى القذف بالبيت ، وكثيرا ما يجىء فى صدر هذا البيت من الألفاظ ما يستدل به على القافية . وأذكر أنى كنت فى بعض المجتمعات العامة ألقى قصيدة من قصائدى ، فكنت أسمع ممن حولى ترديد قافية من بيت من الأبيات قبل أن أصل إلى هذه القافية .

على أن هذه الطريقة ، أى التفتيش عن القوافى قد عدلت عن معظمها من سنين بعيدة . من حين اهتمامى بتنسيق أجزاء القصيدة وتهذيبها . إن الألفاظ لا تظهر خصائصها إلا فى مواطن الاستعمال ، فمن العبث تجريدها من المعجم وحشرها[١٠] . . ولكن إذا اهتديت إلى اللفظ فى بيت من الشعر فكيف أهتدى إلى الصورة ؟ فهل تجيئنى الصورة ثم يجيئنى اللفظ ، أم أن اللفظ هو الذى يأتى بالصورة ؟ يقول « رودس » – فى كتابه : الخطيب العصرى – « رب كلمة تمر بذهن رجل ذى مخيلة فتمثل له فى هذا الذهن عالما بجملته ، أو حكاية نادرة من نوادر التاريخ ، أو منحى من مناحى الطبيعة أو مدينة من المدن أو عصرا من العصور » . هذا قول لا أشك فى صحته ، وقد جربته ، فكانت الألفاظ توحى إلىّ المعانى فى كثير من الأوقات . . كنت أشعر بأن الألفاظ هى التى تدفع الصورة المخزونة فى ذهنى ، فتظهرها وتبرزها »[١١] .

سنجد الكثير من مسودات وتجارب شعراء الشعر العمودى تحمل قوائم طويلة بألفاظ تصلح قواف ، على أن هذا يتم بعد نظم المطلع وربما بضعة أبيات بعده ، ثم تملأ المسافات

---

(٩) أنا والشعر ص ٨٩ .

(١٠) السابق ص ٩٤ ، ٩٥ .

(١١) السابق ص ٩٨ ، ٩٩ .

الصوتية سياقا للمعنى العام ، بغية التوصل للقافية المناسبة التى تشطب من القائمة ، ثم يلتقط غيرها ، وهكذا . وفى هذا الاقتباس لم يحدث تغير فى إعجاب الشاعر بالألفاظ ، ولكن وعيه بوظيفة اللفظ وإمكاناته التصويرية الإيحائية هى التى اختلفت . لقد كانت علاقته به فى البداية على قدر من التلقائية والسطحية يجعل المستمع يفطن إلى القافية ، ومن الجزئية والعزلة بحيث كان إعجابه باللفظ لذاته وليس لدوره البنائى وقدرته التضامنية أو إيحاءاته الصوتية والمعنوية ، وختام عبارته يتوافق والقول بأن الشاعر يفكر بالصور ، وأن المعنى يخلق من خلال البناء اللغوى .

أما صلاح عبد الصبور فإن حديثه عن « الشعر » يتقدم حديثه عن « القصيدة » لهذا تغمض التفاصيل أو تختفى ، ومع هذا فإننا سنجد ما يمكن أن يغنى فكرتنا وبخاصة حين نضع فى اعتبارنا أن هذا الشاعر ينتمى بفنه إلى مدرسة تختلف تماما عن تلك التى يمثلها شفيق جبرى .

يعرف صلاح عبد الصبور القصيدة بأنها نوع من الحوار الثلاثى ، بين ذات الشاعر الناظرة ، وذاته المنظور فيها باعتبارها بؤرة لصور الكون وأشيائه ، وهذه الأشياء ، ومن خلال الحوار تتولد الحقيقة التى علمنا سقراط أن الجدل هو السبيل إليها . أما صناعة القصيدة فتمر بثلاثة مراحل يسميها بمصطلحات صوفية ، إذ تبدأ كوارد ، يعقبه فعل ينبع منه ، وفى هذه المرحلة الثانية يرحل الشاعر إلى المعنى « وقد كنت أحس فى الأيام الأولى أن رحلة الشعر هى رحلة المعنى إلى الشاعر. لا رحلة الشاعر إلى المعنى » ، ويصف عبد الصبور هذا الوارد بما وصفه به المتصوفة ؛ فلابد أن يستغرق القلب وأن يكون له فعل ، وبهذا يختلف عن الخاطر والعارض والوهم ، بل يصفه بأنه أدق من الحدس الذى لا يستطيع – كما رأى بيرجسون – أن يعمل مستقلا عن العقل ، ويتصف الخاطر الأول ، أو الوارد للقصيدة بعدة صفات منها غموض مصدره حتى ليظن أنه هبط من منبع متعال عن البشر ، وإلحاحه على النفس وعزلته عن أى سياق . ثم يعنينا من صفاته ما اقتبسه الشاعر من رسالة لفرويد إلى صديق يشكو ضعف قواه الإبداعية ، فقد رأى فرويد أن علة الشكوى هى الضغط الذى يفرضه الفكر على الخيال ، ويرى أنه من العبث اختبار الفكر لكل خاطر مما يزدحم على خيال الشاعر ، فربما اكتسب الخاطر معناه إذا التأم بمجموعة أخرى من الخواطر . يقول فرويد : « والرأى عندى أن تبعد حراس الفكر عن الأبواب حين يبدع ذهنك ، وتدع الخواطر تتدفق كالموج ، وبعدئذ ينظر

الفكر ليتفقد المجموع » . لقد طبق الشاعر هذا القول تماما . وأضاف إليه جهد الشاعر فى رحلته إلى المعنى ، وهى معاناة تذكرنا بعبارات كيتس فى مطلع هذه الفقرة . على أن أهم اعتراف للشاعر يخص ما نحن بصدده قوله إن الوارد قد يكون مطلع القصيدة أو مقطعا من مقاطعها بغير ترتيب ، فى ألفاظ مموسقة لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها ، ومع هذا يظل الشاعر يرددها ، حتى تنفتح أمامه إحدى السبل إلى خلق قصيدة. وخلاصة القول هنا أنه ليس هنا لك بداية وخطوات حتمية تبدأ منها القصيدة ، وليس البدء من الوسط أو من النهاية خاصًّا بالشعراء العموديين أو بالشعر الغيرى . قد تبدأ القصيدة بأى بيت ، أو نغم ملح تعوزه الألفاظ المحددة ، وهذا يعنى أن الدافع إليه هو الشعور ، الذى يسعى إلى التحدد ، أو التحقق فى كلمات وصور مقبولة بالنغم . وإحساس عبد الصبور بالصورة الشاملة للقصيدة طغى على إحساسه بالصور الشعرية الجزئية أو المرحلية . فى قوله : إن مادة التعبير هى الصور المرموز إليها فى كلمات ، تتوقف عند اللغة كرموز للأشياء ، وتصير الصور الشعرية جزءا من هذا الطرف الثالث الموضوعى فى الحوار ذى الأطراف الثلاثة . غير أن وعيه بالصورة الشعرية ، وعلاقتها بأركان البناء الشعرى تتضح فى قوله « إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور » وعلى أية حال فإنه لا يعطى الوعى المتعمد أهمية بالغة فى مجالى الفكر والتصوير ، فعنده أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية ، بل من اتخاذه موقفا سلوكيًّا وحياتيًّا من هذه القضايا ، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوى فيما يكتبه . قد يعنى هذا – بدليل الخلف – أن محاولة إقحام موقف فكرى يدركه الشاعر نظريًّا ولكنه لا يعيشه داخليًّا وسلوكيًّا لابد أن تبوء بالفشل ، وتتكشف عن قصيدة مضطربة . أما بالنسبة للصور فإن الموقف فى تصوره على العكس تماما « فالشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إتمامها ، وعندئذ تكتسب وجودا حقيقيًّا بالنسبة لحياته وذكرياته » . فللصورة وجود موضوعى خارج ذات الشاعر وقبله ، وهو يكتشفها ولا يخلقها ، يكتشف علاقته بها فيجلوها ، ويضعها فى سياق تجربته ، ومن ثم يتحقق وجودها بالنسبة إليه .

نكتفى بهاتين الشهادتين من شاعرين مختلفين جيلا وفنًّا ، ومواطن الاشتراك – على أية حال – أقل من مواطن الاختلاف . إن الإحساس باللفظ عند جبرى يعادله الإحساس بالنغم عند عبد الصبور ، وتأتى الصورة عند جبرى عفوية أو بالمصادفة عبر لفظ مشع قادر على

الإيحاء ؛ أى أنه لا يسعى إليها أو يهدف إلى تحقيق شعور معين أو فكرة خاصة من خلالها ، وليس الأمر كذلك عند عبد الصبور .

سنكمل شهادة المبدع بشهادة الناقد ، ونرى مستوى آخر لاكتشاف الحركة الداخلية فى ذهن الشاعر ومخيلته ، ولكن لماذا يسرع الناقد إلى تلمس الأسباب التى تثبت أن آخر مسودات القصيدة ، وكما نشرت بعد تعديل أو أكثر ، هى أقرب الصور إلى الصواب إن لم تكن هى الصواب الوحيد ؟ هل يعنى ذلك أن حميا الإبداع غير كافية وأن الصحوة المراجعة تستدرك على اللاشعور ، أو تنظم الشعور ؟ هل يعنى ذلك نوعا من عجز النقد أمام الإبداع وأنه يسعى إلى تأكيد ذاته بتسلق الموافقة والتبرير ؟

سنرقب محاولة شوقى ضيف مع مسودات بعض قصائد لأمير الشعراء ، ومن الحق ما يلاحظه على هذه المسودات من ندرة التعديل والتغيير – إذا صح أنه ليست هناك نسخ مفقودة ، وأن أكثر التعديل يتجه إلى الألفاظ ، وفى أحيان قليلة إلى الصور . وربما كانت الندرة راجعة إلى ماذكر من أن شوقى كان قوى الحافظة ، وكان يختزن الشعر فى ذاكرته ثم يمليه ، فليس بمستبعد أن تتضمن مرحلة الصياغة والإملاء كثيرا من التغييرات . ومما سجله شوقى ضيف بعض ما لحق قصيدته فى انتصار مصطفى كمال ، التى مطلعها : « الله أكبر كم فى الفتح من عجب » . ويحصر الإصلاح فى أربعة أبيات ، أولها قوله :

وازينت أمهات الشرق رافلة مشى العرائس فى الموشية القشب

وقد غير كلمة « مواكب الفتح » بكلمة « مشى العرائس » ، وكما يقول ضيف : لا ريب فى أن هذا التغيير يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل إلى مراعاة النظير والشبيه ، حتى تتم الصورة . ومن أجل ذلك غير أيضا كلمة « وابتدرت » وجعلها « رافلة » ، فوضحت الصورة واستبانت وأخذت زخرفها وزينتها ، على أنه مازال يفكر فى البيت حتى انتهى به فى نسخة الديوان المنشور على هذا النحو :

وازينت أمهات الشرق واستبقت مهارج الفتح فى الموشية القشب [١٢]

(١٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٦٤ وانظر : الشوقيات جـ ١ ص ٦٤ .

وهذا يعنى أن البيت – الصورة – قد مرّ بمرحلتين ؟ ليأخذ صورته النهائية فى الثالثة :

وازينت أمهات الشرق   وابتدرت مواكب الفتح

ثم :

وازينت أمهات الشرق رافلة   مشى العرائس

إن بين « ابتدرت » و « مواكب الفتح » تناسب فى الحركة وإرادة الفعل ، وبين العرائس والمشى والرفل تناسب من نوع آخر ، ولكن هذا التعديل الأول جعل فى الصورة أنوثة ورخاوة وفرحة سلبية لا تليق بأم الشرق التى يريد أن يجعل منها نصيرا صادق الولاء لتركيا ، استدرجه إلى مالا يريد رغبته فى التعبير عن الفرحة المقترنة بالزينة ، والتنافس بين المدن فى إظهار ذلك ، وهنا ألغى الصورة المعدلة ، ووضع التسابق موضع الابتدار ، والمهرجان فى مكان الموكب ، واحتفظ بالفتح لعلاقته بالمطلع ، وإبقاؤه ضرورى لحماية الإطلالة الروحية على معارك الحرب والسلام معا على أن « الموشية القشب » لم يمسسها تغيير ، وفى هذا ما فيه من جثوم القافية على صدر الشاعر وتحكمها فى تكوين الصورة ، وإكراهه على التعامل معها بالاحتفاظ بأى تغيير فى حدود تقبلها .

أما آخر أبيات القصيدة فقد جاءت فى الديوان تعديدا للأمم التى فرحت بانتصار أتاتورك ، على هذه الصورة :

ممالك ضمها الإسلام فى رحم   وشيجة ، وحواها الشرق فى نسب

من كل ضاحية ترمى بمكتحل   إلى مكانك ، أو ترمى بمختضب

تقول : لولا الفتى التركى حل بنا   يوم كيوم يهود حلّ عن كثب

وقد لحق التغيير الاستعارة فى البيت الثانى ، فقد جعل المملكة امرأة ، ترمق الفتى التركى بإعجاب وتراه منقذا لها من شتات لم يكن بعيدا . ولكن ما الصفة التى يمكن أن يعبر بها عن امرأة – أمة – ترمق القائد المنتصر؟ لقد مرت بهذه الأطوار :

من كل ناثية

من كل قاصية

من كل مجلوة

من كل مفتونة

ثم أخيرا : من كل ضاحية . وكل ذلك دليل – كما يقول ضيف – على دقة ذوقه ، فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهى تتعاقب على سلم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذى تحوله شوقى ، فرابعها أجودها (يقصد : مفتونة) ، ثم ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيبا نازلا ، ودليل على أنه كان يسرع إلى كتابة ما يفد على خاطره . على أن الخطوة الخامسة – التى أهمل ضيف توجيهها – أجودها جميعا ، لأنها تضمنت التعليل الأخير والتشبيه الذى قام عليه . لقد تحرك خيال الشاعر من منطقة ثابتة هى الإحساس بالمكان ، عقب تعداد الأمم التى فرحت بالانتصار : كمصر والشام والهند[١٣]، هنا جاءت صفة « نائية » بطريق الاستدعاء الطبيعى من وحى المساحة المكانية ، غير أن « المكان » ما لبث أن تحول إلى معنى ، استدعته التجارب والقرائن التاريخية لاستعمال هذا اللفظ ، وإذا كان « إنما يأكل الذئب من الغنم القاصية » فإن هذا يعنى أن الأمم القاصية تفرح بالانتصار الذى حماها من وثوب الاستعمار عليها واقتطاعها ، وبعد الاطمئنان لهذا المعنى تحركت بؤرة الاهتمام إلى موقع آخر بالاستمرار فى قراءة البيت ، حيث بدأت مجموعة الصفات والمواقف تبسط تأثيرها على أصل الاستعارة ، فهذه القاصية ذات طبيعة أنثوية صريحة ، ترمى بمكتحل ومختضب ، إذن : فلتكن مجلوّة حسناء ، لكنها ترمى إلى الفتى التركى الحامى حماها ، إذن : فلتكن مفتونة به ، فتصير صفات الجمال منتشرة بين الفاتن والمفتون . وأخيرا يحاول شوقى أن يتخلص من التأثيرات النابعة من تجاور الألفاظ وترادف الصفات ، ليقترب من موضوعية الفكرة ، وهنا يرى أن هذه الممالك قد أعجبت به لأنه منقذ ، وأنها من غيره كانت ضائعة .. أو ضاحية ! !

فى دراسة شوقى ضيف أمثلة أخرى من مسودات بعض المشاهد من « مجنون ليلى » يمكن أن تؤكد بعض الحقائق التى توصلنا إليها وتتدخل فى تكوين الصورة . مثل إيحاء اللفظ بتكوينه الصوتى ومدلوله ، ومراعاة المقابل أو النظير بالنسبة للمعنى الجزئى . وسيطرة الإحساس بتحكم القافية . وستكون لنا وقفة مع قصائد من الشعر الجديد ، الذى سيعانى تعديلات أكثر

---

(١٣) فى البيتين السابقين على هذه الأبيات الثلاثة .

جذرية ، لأنها تتصل بالبناء والتركيب ، ومن ثم تتدخل فى كل التفاصيل ، وليس الألفاظ أو الصور المفردة ، ولهذا فإن لها مكانا آخر من هذه الدراسة .

وأخيرا .. يبقى مستوى التحليل النفسى بعد شهادة الشعراء ، واجتهاد النقاد ، وحين يتحدث علم النفس فإنه يبدأ من « الدوافع » ويسير عكس الاتجاه السائد من القصيدة إلى الشاعر ، ويستمر فى تغوره فيمضى من الشاعر إلى لا شعوره . . وسنحاول ألا نضل فى متاهات النظريات التى فسرت الإبداع الفنى ، مكتفين بالقدر العريض من خطوطها ، متجهين إلى العناصر المكونة للقصيدة كحقيقة راهنة ، ومحاولين التعرف على العوامل المؤثرة فى بناء الصورة ، أو الصور الشعرية فى إطار هذاالتكوين .

لقد صدقت الدراسات السيكولوجية لعملية الإبداع القول بأن العمل الفنى المبدع فيه قدر من التلقائية أو الإلهام . كما أن فيه قدرا من الفعل الإرادى الموجه ، فليست ميزة الفنان – كما يقول دى لاكروا – أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها . وهذا القول الذى يناصر المشاركة العقلية الواعية ، والدور الذى يمثله « الإطار » فى عملية الإبداع ، وهذا الإطار مكتسب إلى حد كبير – يحد من غلواء مزاعم غيبوبة الإلهام(١٤) ، كما يحد من مزاعم القول بالقصد المطلق والتوجه العامد الذى قال به إدجار ألان بو ، إذ يرى أن الشاعر يحسب حساب كل شىء ، ويرتب لخطواته التالية ، القريبة والبعيدة ، ويتحكم فى عدد الأبيات ، والعاطفة التى يريد التعبير عنها ، وعلى هدى العاطفة يختار القافية والوزن والصور التى تقرب عاطفته إلى القارئ ! !

إن التجارب التى أجراها مصطفى سويف تؤدى إلى نتيجة هامة فيما نحن بصدده ، إنها تفرق بين عناصر الجبر والاختيار – إن صح التعبير – فى صياغة الشعر وفى ابتكار الصور الشعرية من ثم . ربما يمكن إجمال الموقف الناضج من مشكلة الإلهام والجهد تحت عنوان جامع يقوم على المزج الحميم بين المعاناة الواعية والمستسرة هو الحدس الراقى advanced-intuition فهو حدث مشيد على التجربة ، يأتى بعد أن نبذل الجهد الصادق فى سبيل اكتشاف ما هو حق ، وحين نيأس من الوصول نفاجأ بالحل يبزغ فى الذهن « ومن ثم تكون لهذا النوع ميزة أخرى غير

(١٤) انظر مثلا ما قيل عن قصيدة قبلا خان لكولردج ، وتعليق ريتشاردز عليها . مبادئ النقد الأدبى ص ٦٩ ، ٧٠ وانظر أيضا تعليقنا على نفس القصيدة فى الفصل السابق .

ميزة القيام على الجهد المشعور به ، هى أن المضمون يبزغ فى الذهن ككل ، لا جزءا بعد جزء[١٥] على أننا سنكون بحاجة إلى كل النظريات التى حاولت تفسير عملية الإبداع ، لكى نتمكن من اكتشاف منابع قصيدة أو بناء صورة شعرية . وسنرى مصداق ذلك بعد التعرف على الاختبار والإجابات . وسنلاحظ مبدئيا أن الشعراء الذين أجريت عليهم الاختبارات يغلب عليهم الطابع التقليدى ، ومن أصحاب الشعر العمودى أيضا ، وقد أشرنا إليهم من قبل .

كان السؤال الأول عن آخر قصيدة ، وما يمكن أن يتذكر من مراحل إبداعها ، وهل عاشت صورها وأحداثها فى نفس الشاعر قبل النظم ، أم بزغت وقت النظم فحسب ؟ وإذا كانت قد لحقها تغير ، فهل مارس الشاعر عملية تغييرها بإرادة وتعمد أم أنه مجرد مشاهد لتغير يجرى بعيدا عن قدرته ؟ ويجيب خليل مردم عن قصيدة « الضحية » وفيها يصف شاة يذبحها جزار ، بأن مشهد الذبح فى صورته المجملة عاش فى نفسه طويلا ، منذ كان يشاهد الجزار صباح الأضحى يذبح الشياه واحدة تلو الأخرى بخفة وقساوة ، والأضاحى تتخبط بدمائها وتغط غطيطا منكرا . ثم حدث أن منى الشاعر بفاجعة ، راح يحس قسوتها وكأنه مذبوح . ثم كان أن أظلنى حال من الشعر هزنى للقول بعد أن تحاميته مدة غير قصيرة ، فعمدت إلى تصوير الضحية صورة كاملة وأنا أشعر معها فى كل ما تقاسيه . أما صور القصيدة وحوادثها فقد عاش أكثرها فى نفسى قبل الكتابة حياة مجردة ، وبعضها جاء على سبيل التداعى والاقتضاء كبعض أبيات الفاتحة والخاتمة ، وأما التصوير أو طريقة الأداء فقد كان ذا أثر بالغ فى تكييف تلك الصور وتخليق تلك الحياة المجردة . مثال ذلك :

على نحرها لون من الموت أحمر   وفى شفرة الجزار آخر أزرق

الصورة التى كانت فى نفسى « شفرة الجزار أجرت دم الضحية » ، أما إخراجها بهذا الشكل وتخليقها هذه الخلقة التى أراقت عليها ألوانا وأضافت إليها أشكالا فقد كانت وقت الكتابة . وهكذا كل بيت من أبيات المقطع الأوسط من القصيدة . ووجدت بعد الانتهاء من القصيدة أنها نضجت وامتلأت فى أثناء الكتابة من جهة وصف الجزار ، فلم أكن مقدرا حين الشروع أن أعنى بوصفه بهذا القدر . وما شعرت أنها تضاءلت أو تلاشت فى نواحيها الأخرى .

(١٥) الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٩٢ .

التطور الذى حصل فى وصف الجزار أقرب إلى أن يكون بعيدا عن متناول القدرة ، على أن المقام يقتضيه . وصور القصيدة التى كانت فى نفسى قبل الكتابة هى صور الضحية ، فلما أخذت فى الكتابة وجدتنى مساقا إلى وصف الجزار[١٦] ، لابد أن يلفتنا موقع الأبيات التى يجتذبها التداعى ، أنها ضمن الافتتاحية - وليست المطلع - وضمن الخاتمة - وليست المقطع ، وقد خلا منها الوسط الذى أخذ امتداده المريح بكامل رغبته فى استقلال موضوعى عن التخطيط الذى تصوره الشاعر قبل البدء فى الكتابة ، لقد أراد وصف الضحية فوصف الجزار ، ولهذا مبرراته النفسية من رغبة فى مداراة العجز أو إلقاء التبعة على جهة أخرى ، أما هذا الامتداد الذى أخذته صورة الجزار على غير إرادة من الشاعر فهو تغليب لعنصر القيمة للذى يحصر اهتمامه فى الأداء الصحيح للعمل الفنى غير عابئ - مظهريًّا - بعنصر التوصيل الذى يعيه الفنان أولا يعيه ، لكنه يرمى إليه - كما يقول ريتشاردز ، على أن المحصلة النهائية أن إشباع الصورة والعناية بعنصر القيمة الماثل فى تجسيد التجربة على نحو صادق التمثيل لها نوعا وكيفا ، لا يناقض قدرتها على التوصيل ، بل يدعم هذه القدرة[١٧] .

أما الشاعر رضا صافى الذى نشأ يتيما يعانى الحرمان فقد كانت قصيدته فى افتتاح ميتم ، ومن ثم فقد كانت صورها وثيقة الصلة بحياته وتجربته المباشرة ، غير أنه يقول عن كيفية نظمه : يغلب على أن أنظم المقطع فى نفس واحد - على أنه عند الفراغ من مقطع والبدء بآخر لابد لى من تلاوة ما قد نظمت بصوت مرتفع وبلهجة إلقاء مستقيمة أكثر من مرة ليتم لى البدء بالمقطع الجديد[١٨] ، وما يقوله هذا الشاعر وجه آخر لما قاله سابقه - من الوجهة الأدائية وطبيعة لحظة الخلق الفنى - حيث لا يمضى فى صناعة القصيدة بيتا بعد آخر ، وإنما تتوارد فى شكل مجاميع أو مقاطع يسميها سويف « الوثبات » .

ويلتقى محمد مجذوب ومحمد الأسمر فى وصف المعاناة الانفعالية التى تسيطر عليهما عند التهيؤ لكتابة قصيدة ، وكيف أنها تظل شيئا مبهما . أو معنى طائرا ، يبحث عن وكره المتمثل فى الوسائل اللغوية أو الكلمات ، على أن الشاعر لا يجد الحرية الكافية ليختار الكلمة التى يريد ،

---

(١٦) السابق ص ٢١٧ .

(١٧) راجع فى ذلك فصل : التوصيل والفنان ص ٦٤ وما بعدها من : مبادئ النقد الأدبى .

(١٨) الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ٢٣٠ .

فقد يستهويه فى الكلمة شىء كالنغم أو الحروف أو الانسجام مع الكلمات الأخرى فينساق إلى استخدامها .

ويعترف أحمد رامى بكتابة قصائد عن فكرة مختمرة ، وقصائد بنت ساعتها ، إذا ما حدث ما يهز النفس ، كما يعترف بأن العوارض التى تصادف لحظة الإبداع تؤثر فى سير القصيدة « ويحدث أحيانا أن أكون بسبيل نظم قصيدة معينة ، وفيما أنا أنظمها إذا بى مثلا أسمع نعيق البوم ، عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللحظة دون أن أدخلها فى القصيدة بطريقة ما »(١٩) .

وقد قام مصطفى سويف بتحليل مسودات ثلاث قصائد ، نكتفى بواحدة منها كنموذج ، وهى قصيدة :

« أرأيت هأنذا كفرسان الزمان الغابر » للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، وقد ناقشه الباحث فيها بعد يوم واحد من نظمها . وقد قرر الشاعر أن أول عبارة وردت على ذهنه هى :

« أنا لا أخون مشاعرى » فى حين تبدأ المسودة : « أرأيت هأنذا . . » والفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف « الأنا » ، ففى الأولى يقف « الأنا » موقفا تقريريًّا ، ويعبر عن موقفه تعبيرا مباشرا ، فى حين يقف فى الأخيرة موقف « الآخر » الذى يشهد الأنا ويصفه . .

وقد أوضح الشاعر فى استباره التسلسل التالى فى ورود الأبيات على ذهنه : « قال : أول ما أتانى : « أنا لا أخون مشاعرى . . . »

ثم أتانى بيت لم أثبته فى القصيدة . . « وجميع أحلام السعادة فى صباك الزاهر» . ثم أتانى : « أنا إن عشقت سواك إنسانا فلست بشاعر . . » .

هذا كله وكنت ما أزال مضطجعا فى السرير ، وعندما كنت فى طريقى إلى مفتاح النور لأضيئه أتانى : «لاشىء بعد سواك يصخب فى ازدحام خواطرى » ، وأضأت المصباح ، وعندما بدأت أجلس جاءتنى حالة لا يمكن التعبير عنها إلا بعبارة « إيه ده »بشىء من الضيق . فكتبت : « أرأيت » فقط .

ثم كتبت إلى قولى : « أنا لا أخون مشاعرى »وكنت أكتب كأننى مدفوع بغير إرادتى » .
إلى هنا ينتهى حديث الشاعر ليبدأ تحليل السيكولوجى موازنا بين المسودة الأولى ، والشكل الأخير لنظام القصيدة ، ويحدد الباحث الأحوال النفسية أو النقلات بناء على مقاطع

(١٩) السابق ص ٢٤٠ .

القصيدة ، التى وصفها بأنها تتألف من مجموعة من القمم ومجموعة من المنخفضات . وهذه المنخفضات يدل عليها تكرار بيت أو بيتين أو مقطع « ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض فى الصور والمعانى ، وهى نفسها تمثل لحظات يكاد الغموض فيها يكون تامًّا »[٢٠] .

ويمضى الشاعر كاشفا عن علاقة الصورة بالمعنى ، فيقول :

« بدأت تتضح عندى معان ، لكنها لم تكن بالمعانى المجردة ، كانت معانى لها شكل حلو ، ثم إذا بى فى غيبوبة فجعلت أكتب البقية ، ثم اتضح الموقف من جديد ، شاع فيه الوضوح ، فكتبت : « الرقة الهوجاء تمرح فى صباك الزاهر » . . واتخذت الضحكات شكلا مجسما ، كأنما أرى تمثال « بوذا » الساخر ، عندئذ كتبت : « ومواكب الأوهام تخفق فى ذهول ساخر » . . إلخ ، ويستنتج الباحث أن لحظة الغيبوبة التى تعرض له بين حين وآخر هى نوع من الترجيع له وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع ، فحين يكرر نفس العبارة ، ويسترخى قليلا ، فإن هذا المسلك يعيد التوازن إلى مجال الشاعر ، وهو مجال متوتر طوال عملية الإبداع ، يرعى فى الخلق الفنى اعتداله المفقود .

وينتهى مصطفى سويف إلى أن الشاعر لا يبدع قصيدته بيتا بيتا ، بل يبدعها قسما قسما ، فهو يمضى فى شكل وثبات ، فى كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يتوقف الشاعر قليلا أو كثيرا .

من حقنا أن نستثمر هذه النتيجة فى فهم أعمق لارتباطات وعلاقات الصورة الشعرية : يمكن أن نتلمس أثر « وحدة البيت » التى أصر عليها القدماء فى جزئية الصورة وعزلتها وانعدام « نقطة جذب » رئيسية فى أكثر قصائد الشعر العربى القديم ، ولا نقصد بنقطة الجذب « بيت القصيد » أو الغرض الأساسى من القصيدة ، وإنما نقصد الصورة المسيطرة التى يسرى تيارها الخفى فى صور القصيدة بشكل عام . ويمكن أن نتذكر ونعود إلى تقويم ما صنعه « العقاد » بقصيدة « شوق » عن « عمر المختار » (فى كتابه : الديوان) ، حين رمى شعر أمير الشعراء بالتفكك وانعدام الوحدة ومن ثم بعثر أبيات قصيدته السالفة ، وأعاد ترتيبها على نحو يزعم أنه أكثر وفاء بالمعنى . فهل أعاد « العقاد » ترتيب أبيات أو ترتيب مجاميع ووثبات ؟ كم مرة نقل

(٢٠) السابق ص ٢٥٤ .

بيتا مفردا من مكانه ، وكم مرة نقل أبياتا متتابعة ؟ وهل يفترض – نظريًّا – أن وثبة الخاطر واحدة بين الشاعر والناقد ؟

ثم إن فكرة « الوثبات » هذه ستهدينا إلى مبدأ هام فى الوعى بوظيفة الصورة وعلاقاتها ؛ فالصورة المفردة لها ما يشبه « المجال الحيوى » فى إطار الوثبة ، تماما كما تعيش الخلية الحية فى سائل ملائم يحفظ عليها حياتها ، ويكون تتمما لوجودها ، وإذا آمنا بذلك فإنه ينبغى علينا أن نكف عن عزل الصور الشعرية – ودراستها فى حال من الجمود والفردانية . من الواضح أننا نلجأ كثيرا إلى تفسير الصور الشعرية أو محاولة فهمها فى إطار القصيدة ككل ، ولكن التيقن بوجود مستويات ثلاثة : الصورة – الوثبة – القصيدة ، سيجعلنا أكثر إدراكا لامتداد الصورة ، واكتشافا لحركة الانفعال واتجاهه عند الشاعر ، بتتبع درجة الاتصال أو الانقطاع ، ليس بين صورة وصورة ، أو بين بيت وبيت ، بل بين وثبة ووثبة . وكثيرا ما سنكتشف أن صلة القرابة بين عناصر الوثبة الواحدة أقوى بكثير من صلة القرابة بين الصورة والقصيدة ككل ، بل بين الوثبة والتى تليها . سندخر جانبا من تطبيق ذلك عند الحديث عن البناء ، وسنجد فى فصل قادم تحليلا شاملا لإحدى سونيتات « شكسبير » تقوم دعامته على مكونات الوثبة ، ثم تدرج الوثبات ، وهو منهج قويم يمكن أن يجعلنا أكثر تمييزا لعناصر البناء الشعرى ، ودور الصورة فى تماسكه .



٥ – العـقل . . ورفض العـقل

بين الدعوة إلى العقل ، ورفض العقل ، مسافة شاسعة فى مداها الزمنى ، وأرقام الدعاة إلى هذا المبدأ أو ذاك ، مع تداخل خطير قد يجعل المبدأ ذاته سندا للمذهب ونقيضه معا ، فإذا قال ناقد كلاسيكى عبارة بريئة المظهر مثل : « إن للشعر جمالا لا تراه كل العيون »[١] ، فقد حملها دلالة طبقية ، وراح ينصح الشاعر بأن يتوجه بشعره إلى الصفوة والسراة الذين بإمكان مستواهم الثقافى أن يتذوق الشعر ، وهم ممثلو الشعب الحقيقيون ، أما العامة فإنهم ثمالته ، فإن شاعرا جماليًّا اعترف بأنه « يكتب من أجل قلة من الأرواح المقربة »[٢] ، لكنه بالتأكيد لم يرد مارمى إليه صاحب العبارة الأولى ، وستعنى الصفة عنده – أو عند كل فريق – شيئا مختلفا . وعلى نحو أكثر خصوصية ربما يشهد بصواب الموقف الإنجليزى التقليدى الذى يتجنب تقسيم الشعراء – أو عدم الإسراف فى التقسيم – حسب المذاهب الأدبية المختلفة ، وإنها للمحة دالة من س . داى . لويس أن يشير إلى أن الرؤية الكلاسيكية للشعر تختلف عن الرؤية الحديثة من ناحيتين هما : المحاكاة والحافز إلى العمل ، فى مقابل تفسير الحياة أو إعادة خلقها ، ويقرر أن هذه التفرقة مصطنعة ، وأن نقاط التداخل أكثر من نقاط الاختلاف ، ويقتبس من الشاعر الرومانسى شلى قوله عن الخيال إنه الوسيلة العظيمة للخير الأخلاقى ، كما يقتبس من قول الشاعر الكلاسيكى سيدنى عباراته الرومانسية عن الشاعر وكيف يمنح لقوى العقل صورة تتجاوز ما يمكن أن يمنحه الفيلسوف ، إذ تصدم القلب وتنفذ إلى سويدائه[٣] . هكذا وضع الشاعر الرومانسى للشعر هدفا أخلاقيًّا نادى به الكلاسيكيون . وتكلم سيدنى عن هزة القلب التى تتجاوز قدرة العقل على التأثير ، والعقل عماد فلسفته الكلاسيكية . إن الناقد الإنجليزى يحذر النقاد من تسرعهم فى توزيع الشعراء على طريقة الفرق الرياضية ، فريق يلعب ضد فريق ، لأن الحقيقة – كما يراها – أنهم كثيرا ما يتبادلون « الفانلات » ويتركون النقاد والدارسين أسرى أحكامهم الجاهزة . وفى هذا ما فيه من خصوصية تجربة الشاعر مع الشعر ،

---

(١) هذا مانادت به جماعة الثريا ، وهم سبعة من كبار الشعراء الفرنسيين فى القرن السادس عشر ، وأفاد منها النقاد الكلاسيكيون فى الدعوة إلى أرستقراطية الأدب. انظر عن ذلك كله : الأدب المقارن ص ٢٠ ، ٣٥٣ .

(٢) R.V. Johnson, Aestheticism, P. 23.

(٣) وهى منسوبة للشاعر Walter Pater, The Poetic Image, P. 29-30.

وإذا لم يكن من الممكن عمليًّا أن نتناول مميزات كل شاعر على المستوى الفردى كذات خاصة ، فإن هذه الذات من وجهة أخرى تتحرك فى إطار ليس من صنعها ، يمكن أن يوصف بالموضوعية ، بعضه مستمد من التقاليد الشعرية السائدة وبعضه مستمد من العوامل المستجدة — فكريًّا أو جماليًّا أو اجتماعيًّا أو لغويًّا — للتمرد على تلك التقاليد ، وهذا هو القدر المشترك الذى يمكن مناقشته بشكل عام ، حين نرغب فى اجتياز تلك المساحة الشاسعة بين الكلاسيكية والسريالية مستكشفين للصورة الشعرية عند فلاسفة وشعراء هذه المذاهب — مع وضع الحذر فى الاعتبار للأسباب السالفة — ومحاولين ربط مكونات الصورة باتجاه تحليلها عند النقاد على اختلاف منازعهم . العقل ، العاطفة ، الخيال ، الطبيعة ، الحقيقة الباطنة ، اتحاد الذات والموضوع ، الإيحاء الصوتى ، التركيب اللغوى ، هذه الكلمات هى المحاور الأساسية التى نوقشت على أساسها أهمية الصورة فى الشعر ، ومواد تكوينها ، والغاية التى تتوخاها ، وقد يتحرك مركز الثقل من كلمة إلى أخرى فى مرحلة أو عند شاعر ، كالعقل عند الكلاسيكية ، والخيال عند الرومانسية ، والحقيقة الباطنة عند الرمزية ، والإيحاء الصوتى عند السريالية ، ولكن هذا لا يعنى أن بقية الكلمات قد وضعت فى الظل ، إنها لم توضع فى الصدارة فحسب ، وستجدها — كلها تقريبا — تعالج تحت عناوين أخرى ، لتصب فى النهاية تحت العنوان الرئيسى : الشعر ! ! وهذا يفسر لنا ببساطة شديدة لماذا نجد اسم أرسطو أو أفلاطون يتصدر الحديث عن أى شىء يتعلق بالشعر ، وكأنهما قالا كل ما يمكن أن يقال ، وليس هذا بحقيقة .

كان العقل مبدءا كلاسيكيًّا ، قصد به احترام الحقيقة وكبح جماح الذاتية تأكيدا لموضوعية الفن من خلال موضوعية الحقيقة ، ولكن : هل تخلت الرومانسية عن العقل حقا ، وأطلقت العنان للعواطف الهوجاء ؟ إننا إذا قلنا بذلك فإننا نفرض النماذج الشاردة على التيار العام الأكثر وجودا وعافية ، وإذا أعطينا كلمات كولردج عن دور الخيال فى تنظيم العاطفة وتوحيدها مع الصور العقلية فى بناء واحد هو الصور الفنية اهتمامنا فإننا لن نجد تجاهلا للعقل ، ولا تهوينا لدوره يفسر فى صالح الخيال أو العاطفة كما يقال عادة حين تسطع كلمة « رومانسية » ، بل سنجد تصورا جديدا لمعنى العقل ذاته ، وأنه ليس ملكة مجردة ، ولكنه مجموع قوى الإدراك الإنسانى . وهذا التطوير للمفهوم أمر يفرضه تنوع المعرفة الإنسانية واتساع مساحة المعلوم ، وانحسار مساحة المجهول ، الذى يأخذ فى مجال التعبير الفنى اتجاها عكسيًّا ، فيفقد الإنسان

قناعاته الجاهزة وإيمانه بسيادته للكون . هذه صرخة واحد من دعاة الواقعية ، برنارد برجونزى ، يعبر بحزن عن ضياع اليقين : « إننا لا نستطيع الآن أن نكتب كما كتب تولستوى من قبل ، لأننا لا نملك أى إدراك عقلى للواقع ، إننا مقيدون بكل أنواع التركيبات النسبية للإدراك ، ومن ثم فإننا لا نؤمن بواقع واحد موجود خارجنا ، كما كان تولستوى يفعل دون أن يتطرق إليه الشك »[٤] ، فهل ننسى فى غمار الإعجاب بهذا القول أن البحث عن اليقين فى واقع التجربة العلمية كان عماد الدعوة الواقعية ؟ ولكن إذا كان برجونزى يشكو نسبية الواقع وغياب الإدراك العقلى له ، فإن لورنس يربط بين طغيان الواقع النسبى وغياب التأمل العقلى المطلق :

الواقع كالزورق الذى يركب
كل جهود العقل المضطرب
ليحدد تعريفه ، أوكالسمكة
التى تبتلع كل أشكال الحياة
ثم تشرب البحر الذى تسبح فيه[٥]

والطريف فى هذا المثل ، بعد عمق فكرته ، اعتماده فى تشخيصه على صورة لا تنتمى إلى الواقع النسبى ، أو التأمل العقلى . . هل نقول إن سمكة تلتهم الحياة ثم تشرب البحر الذى تسبح فيه صورة فيها قدر من الرمزية ، وقدر من السريالية ؟ وأحسب أن باستطاعتنا الآن قراءة بعض النماذج الشعرية ذات النكهة الواضحة ، ومناقشة بعض القضايا المتصلة بتكوين صورها . وقد كان بودنا أن نسوقها متحررة من أسماء أصحابها بعض الوقت تجنبا للحكم المعد سلفا ، ولكن بعض هذه النماذج حمل اسم صاحبه ، وليس من الممكن إهماله :

---

(٤) D. Grant, Realism, P. 5.

(٥) Ibid, P. 8. ونص الأسطر :

Reality is like a float that reiides all efforts of the irritated mind to frame its definition: or a fish, that swallows up all other forms of like and then drinks off thw sea in which it swims.

آه ! أيتها الخراف الصغيرة ، كم أنت سعيدة
أنت ترعين فى حقولنا دون اكتراث ودون هم .
بمجرد ما تحبين تحبين
لا تجبرين على سفك الدموع
ولا تكونين أبدا رغبات غير مجدية .
فى قلوبك الهادئة يسير الحب وفق الطبيعة
ودون أن تشعرى بآلامه ، تحصلين على ملذاته .

أما الشاعر الثانى فيخاطب قائلا :

كونى هادئة
رابطة الجأش
- وتبسطى معى -
فأنا والت ويتمان
حر ، ومتشه كالطبيعة .
لن أهجرك
حتى تهجرك الشمس
وكلماتى لن تأبى أن تجرى وترسل حفيفها لك
حتى تأبى المياه أن تجرى . . لك
وحتى تأبى الأوراق أن ترسل حفيفها . . لك

لقد حدد المخاطب فى القصيدة الأولى ، والمتكلم فى الثانية ، ولكن ماذا لو جربنا التحرر

من هذه الارتباطات « الواقعية » وحاولنا اكتشاف العمق العاطفى الذى ينطلق منه كلا الشاعرين . الطبيعة هدف ، هدف « مثالى » ينشده الإنسان ، ويعيش على وفاق معه ، وهذه العبارة الرومانسية تماما قد وردت نصا فى القصيدة الأولى ، وهى مفهومة بوضوح فى وعد الشاعر ألا يهجرها حتى تتبدل طبائع الأشياء التى لا تتبدل . بل إن فى القصيدتين قدرا من الحسرة ، وهنا تأتى التفرقة الرهيفة جدا بين الشاعرين ، فالأول يتحسر من أجل الإنسان الذى يعانى ، وتقترن اللذة عنده بالألم ، سواء فى الرغبات غير المجدية ، وفى اللذائذ المتحصلة . أما الثانى فيتحسر من الإنسان ، من خصاله الجاحدة لقانون الطبيعة ، وقد جاء هذا من السياق الذى استدعى أن يسجل الشاعر اسمه ، ومن ثم فالآخرون ليسوا أحرارا كالطبيعة ، ليسوا تلقائيين مثلها .

إن أى ناقد لا يتردد فى « تصنيف » القصيدتين من الشعر الرومانسى ، لهذا التعلق بالطبيعة ونبرة الأسى الواضحة ، ولأن الموضوع عاطفى بشكل لا يخلو من حدة ، ولكن القصيدة الأولى لشاعرة فرنسية اشتهرت بالقصائد الرعوية القصيرة ، واسمها مدام ديهوليير ، عاشت فى منتصف القرن الثامن عشر ، أما والت ويتمان فقد توفى سنة ١٨٩٢ م فبين القصيدتين أكثر من مائة عام ، ولا يوضع الشاعر أو الشاعرة فى عداد الرومانسية ، فالشعر الرعوى Pastoral Poetry فن قديم راسخ التقاليد ارتبط بالصنعة منذ الإغريق ، وتأكد منحاه فى العصور الوسطى ، وهاجمه الكلاسيكيون كما رفضه الرومانسيون ، أما ويتمان فيعتبر شاعر نبوءة ، فيه ملامح طوباوية واضحة ، ولكنها تتخذ من الطبيعة نموذجها المفضل ، فلا نعجب إذا وجدناه بين الواقعيين أيضا ، بل لا نعجب إذا وجدنا الواقعية تتلون وتنقسم لتتداخل مع غيرها ، بل أضدادها أحيانا ، فنقرأ عن واقعية رعوية يمثلها شاتوبريان ، وواقعية روحية يمثلها جورج دوهاميل ، وواقعية نفسية يمثلها مارسيل بروست [٦] . وقد يتحدث هنرى جيمس عن الواقع والحقيقة كشيئين يمكن الخيار بينهما ، وليسا مترادفين [٧] ، أما بندتو كروتشه فيقرر بوضوح أنه ليس هناك طبيعة أو واقع خارج العقل ، وأن على الفنان أن يتدبر أمر هذه العلاقة [٨] .

(٦) D. Grant, Realism, P. 2 والقصيدة الأولى من : « الكلاسيكية » ص ٥٩ والثانية من ديوان « أوراق العشب » وهى بعنوان : إلى عاهرة عادية . ص ٣٢ .

(٧) I bid, P. 15.

(٨) I bid, P. 16.

وإذن فإننى أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير فى فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها ، وهو اطراح التصنيف المذهبى للشعراء ، بل للقصيدة ، والاهتمام بالصورة فى ذاتها ، ثم الجزم بدور « العقل » فى صنعها ، فهذا العقل الذى أعلن الكلاسيكيون الاحتماء به من طغيان الذاتية ، هو نفسه الذى نظم خطوات التجربة العلمية ، هدف الواقعية والطبيعية الأسمى ، فإذا كان قد أخرج من الباب ، فإنه قد تربع على نفس المقعد عن طريق النافذة ! ! ولكن ما أهمية ذلك ؟ ما أهمية أن نعترف بأن عقل الشاعر ماثل فى صوره الشعرية ؟ ببساطة شديدة : معناه أن نهتم ببناء الصورة فى ذاتها ، من منطلق أن البناء العقلى بناء موضوعى بالضرورة ، وأن نقلل – ولا أقول نكف – عن اعتبار الصور صادرة عن اللاشعور ، إلا أن نقول باللاشعور الجمعى ، وثمرته الفنية هى النموذج البدائى ، أو النموذج الأعلى archetype [٩] ، وحينئذ فقد اقتربنا من موضوعية الصور العقلية . قد تكون هناك مآخذ على تفسير يونج للإبداع الفنى إذ يقطع الصلة بين الفنان ومضمون الحياة الاجتماعية التى تحيط به إلا من حيث هى دافع للإبداع ، ولكنها ستبقى أقل حدة من المآخذ الموجهة إلى أستاذه فرويد الذى أرجع كل شىء للتسامى بالغريزة الجنسية . صحيح أن فرويد تحدث عن الـ archaic heritage in mental life ولكنه أحالها إلى الذاكرة ، وهناك كشف عن مستويات لهذه الذاكرة ، أو أنشطة (Memory, errors of-memory,visual-memory, concealment of) ولكنه عاد فحصرها فى الفرد وتجاربه الذاتية إبان طفولته [١٠] ، أما يونج فيتحدث عن آثار خبرات الأسلاف ، المحمولة إلينا عبر وراثات غامضة لم تنفرد فيها الآثار العضوية بالاستمرار ، وهذه الخبرات المشتركة بين البشر هى مصدر الفن العظيم عند المبدع ، وسبب تذوقه عند المتلقى. وهنا يحق لنا أن نعود إلى واحد من أشد الفلاسفة صلابة فى اتجاهه العقلى ، ونرى كيف رسم ملامح وجذور الصور العقلية ، إن (كانْت) (١٨٠٤ م) الذى عرفنا من قبل شيئا عن تفرقته بين الأحكام القبلية والبعدية ، يقر مبدأ السببية العام حتى قبل الخبرة التجريبية بالميكانيكا ، ويقرر (كانت) أن الحكم بالسببية تركيبى قبلى لم يتم تجريده

(٩) ولكن هذا النموذج البدائى ليس خاصا بالتعبير الفنى ، أو بالفنانين ، إنه ماثل فى « عقل » البشرية كلها ، أو تحت عقلها إن صح التعبير ، تصدر عنه خرافات الإنسان ومخاوفه وأساطيره التى صارت تاريخا ، وإليه يرجع قدر من التجاوب بين الفنان وجمهوره ، ولكننا نعنى هنا بمفهوم هذا النموذج وصلته بحركة العقل فى صناعة الصورة ، أو استمداد عناصرها على وجه التحديد .

(١٠) Freud, Dictionary of Psychoanaly sis, P. 18, 95.

من أى ارتباط ضرورى أدركناه بالحواس ، مادام كل ما ندركه بالحواس هو تعاقب الوقائع . وكان هيوم قد أثبت من قبل أننا لا نجد علاقة الضرورة العلية من الواقع الحسى ، ومع ذلك فإننا نطبق هذا المدرك العقلى على الإدراك الحسى ، فهل يعنى هذا أن (كانت) يحرر مثل هذه الأحكام من التجربة ويعيدها إلى وراثة أو غريزة سابقة عليها ؟ ينبغى أن نعترف ونؤكد أننا لا نقول ، ولا يمكن أن نزعم ، التطابق بين « المقولات » وهى الأحكام القبلية التركيبية فى فلسفة (كانت) ، و « النماذج العليا البدائية » عند يونج ، ولكننا لن ننظر إليهما – على صحة التسليم بالمبدأين بالطبع – كقوتين متعارضتين ، إن ما بينهما شيء يمكن أن أسميه التزامن والتصاقب ؛ وحدة المولد فى الزمان والمكان ، وهذه الرابطة ستجعل نشاط العقل ونشاط المخيلة يرجعان فى جذورهما ، مصادرهما ، إلى عمق واحد حين يعملان بتوجيه مركزى نافذ وهادف[١١] .

ولعل القول بأن (كانت) قد مزج فى فلسفته بين تيارين : العقلى والتجريبى يحل لنا جانبا آخر من قضية مكونات التصور– وليس الصورة فحسب . لقد مزج (كانت) بين الحكم الذاتى والحكم الموضوعى فى مبدأ ثالث هو القصد « وفكرة القصد متضمنة فى أى تفسير علمى ، فكل تفسير من هذا النوع إنما يقوم دائما على الافتراض الضمنى بأن القوانين التجريبية الخاصة التى نستكشفها هى أكثر من مجرد اقتران غير ذى رباط ، أوكومة من التعميمات غير المترابطة ، فنحن نبحث عن وحدة منتظمة بعينها ، وهذا يستلزم أنه من الممكن اعتبارها « وكأن عقلا فاهما » – وإن لم يكن عقلنا الفاهم – قد قدمها لملكاتنا الإدراكية لكى يجعل فى الإمكان قيام « نسق » من الخبرة ، يجىء متمشيا مع قوانين الطبيعة »[١٢] .

سنلغى من فكرنا أن الحديث عن التجربة يعنى « المعملى » مادام يستهدف الوصول إلى قانون أو اكتشاف نسق ، وسنتذكر ما قاله يونج لنرى مصدرا من أهم مصادر التنسيق بين الأشياء ، وهو تمازجها واختلاطها ، توحدها فى لحظة الإدراك وزمن الاعتقاد الأول فى رؤية الإنسان . وأحسبنا الآن سنكون أكثر تقبلا لاستدراك تلميذ (كانت) وهو (كاسيرر) (١٩٥٤ م) – مثلما استدرك يونج على أستاذه فرويد من قبل – فقد قال (كانت) بأن الخبرة

(١١) ولعلنا نتذكر هنا ما سبقت الإشارة إليه ، من أن الشعر كانت له ربة عند الإغريق هى Muse والمغزى المهم هى أنها ابنة الذاكرة ، ولكنها – وهذا أكثر أهمية – ليست الذاكرة الشخصية بل ذاكرة القبيلة. Fancy and Imagination, P. 8

(١٢) الموسوعة الفلسفية – ص ٢٥٤ .

الإنسانية مشروطة بالمقولات ، وهى صور الفكر التى تندرج تحتها جميع الظواهر ، أما (كاسيرر) فقد ذهب فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » إلى أن هناك بالإضافة إلى المقولات الكانتية التى تشكل التفكير العلمى صورا للتفكير الأسطورى ، والتفكير التاريخى ، ولتفكير الحياة اليومية العلمية يمكن أن نكشف عنها بأن ندرس صور التعبير فى اللغة ، وكل من هذه الأنواع من التفكير سليم فى ميدانه الخاص ، فالتفكير الأسطورى ليس مجرد علم بدائى ، على الرغم من أن التفكير العلمى هو تطور متأخر للتفكير الأسطورى[١٣] . هنا بحق سنجد قدرا من مرونة التصور لمكان العقل فى الإدراك الشعرى للأشياء ، والتصوير الشعرى لها ، ولعلاقاتها ، ولعلاقة الشاعر بها على السواء . وحينئذ فإننا نعود لتأكيد فكرتنا الخاصة التى صدرت عن تصور أساسى هو أن الصور العقلية ، وهى قوة غريزية موروثة لا يتميز بها شاعر عن شاعر آخر أو غير شاعر أيضا وإنما يتميز بقوة توجيهها من خلال القصد أو الهدف ، وهو اكتشاف « النسق » ، ليست على تعارض مع النماذج البدائية أو اللاشعور الجمعى الذى يتميز ببعض صفات هذه الصور العقلية من حيث هى غريزة موروثة كالصفات العضوية ، وأنها وحدها ليست تميزا لشاعر وإنما تميزه استطاعة اكتشافها والتعبير عنها من خلال « النسق » ، وهى ضاربة فى القدم مما يعطيها الحق فى أن توصف « بالقبلية » حيث لا يخضع وجودها لإرادة الفرد ، وإنما طاقة توجيهها فحسب ، تلك الطاقة التى ستعود بها إلى المقولات -- أو الصور العقلية – مرة أخرى ، وإذ أعاننا (كاسيرر) بالقول بصور التفكير الأسطورى فإنه ساعدنا على الحل ، أو كشف عن عمق تاريخى ضارب فى القدم ، ولكنه لن يجعلنا نغمط عقلنا « المعاصر » حق القيام بنفس الدور وهو فى كامل إدراكه للقصد ، وسيكون الناتج النهائى -- العمل الفنى بكامله أو الصورة الفنية – بمثابة تحقق موضوعى لتزامن وتصاقب كل هذه القوى فى لحظة الإبداع الفنى .

ولكى يتأكد ما نهدف إليه ، فإن باستطاعتنا الآن أن نقرأ هذه القصيدة ، وهى لشاعر سريالى فرنسى – أراجون – وقد اخترناها بعمد وعشوائية معا ، إنها من جانب سرياليتها وبعد قراءتها يمكن وصفها بأنها لا عقل لها ، ولكن جانب العمد سيتجلى فى أنها يمكن – ببساطة شديدة – أن تعطى حكما مختلفا تماما . وقبل أن نرى ذلك ، لنقرأ القصيدة ، وهى هذا الحوار :

(١٣) السابق : ص ٢٤٥ .

* ماذا يعنى أن نتكلم ؟

– أن نزرع حصى أبيض تأكله العصافير

* ما أكثر ما يخيفك ؟

– بعض الحيوانات البطيئة التى تحوم بعد منتصف الليل حول أشجار مضيئة : والأتوبيسات أيضا .

* ماكنت تحلم أن تكون ؟

– الماضى والحاضر والمستقبل .

* ما الفضيلة ؟

– سرير لذة من أغصان الغابات العالية .

* والشجاعة ؟

– قطرات حليب فى جرن معموديتى الفضى .

* والشرف ؟

– بطاقة ذهاب وإياب لمونت كارلو .

* هل تحب الطبيعة ؟

– كان ينحنى أحيانا على سريرى كلب سلوقى حزين كاللآلئ المدفونة فى البحر مشاعل راقصة كانت تمر فوق جبينى مزدانة بعقود من البنفسج . وذات مساء لم يبق أحد على ضفة الماء .

* ما هو الحب ؟

– خاتم ذهب فى الغيوم

* ما الموت ؟

-قصر صغير على الجبل ، قصر تغلقه الأنصاب ، قطعة ثلج على مجرى المدينة ، نظرة نحو الفردوس .

* إننى لم أكن أسألك شيئا

-آه

سنضع فى اعتبارنا أننا نعرف فلسفة وفن الشاعر السريالى . ابتداء من رفض العقل والمنطق مقدمة لرفض العالم ، والتمرد على الواقع المفروض والمرتبط عضويا بمنطق الحضارة الآلية العقلانية ، هذا الواقع الذى يسحق الإنسان ويهدد قيمه ، ومن ثم آثر الحلم والجنون وإثارة الدهشة بأى وسيلة كانت ، وسحب ذلك على القصيدة فرفض التشكيل الشعرى وكل أنواع البناء الهندسى ، كما رفض مفهوم القصيدة كعملية تأليف أو تنظيم ، وكل جهد إرادى فى العمل ، واستبدل بها الكتابة الآلية التى تتخذ شكل - أو لا شكل - الحالات الداخلية ، ومن هنا اكتسبت الصور أهمية بالغة عند الشاعر السريالى ، باعتبار أن هذه العوالم السرية لا يمكن استخراجها بلغة عادية تقليدية خارجية بل بصور من طبيعتها مهما أغربت فى الغرابة والطرافة والجنون[١٤] .

وكما لا يمكن أن تكون قصيدة ما كلها صورا ، أو فكرا ، أو عقلا ، فإنه من غير الممكن أن تكون القصيدة السريالية كلها لا عقلية . إن هذا البناء اللاعقلى - كما يراد لنا أن نحكم ، فيه من التصميم والبناء والتدرج وعناصر التوحد والتكامل ما فى أى قصيدة غنائية جيدة ، وليس باستطاعتنا مبدئيًّا أن ننكر غرابة الأجوبة وغربتها ؛ غرابتها إذ تبد هنا بما لا نتوقع (ولكنه حقيق تماما) وغربتها حيث تنتمى كل إجابة إلى اتجاه لا يسهل ضمه إلى الإجابات الأخرى داخل إطار يمكن أن يعتبر جوابا شاملا عن كل التساؤلات . والآن لنفحص هذه السلسلة من الأسئلة لنرى مدى الاعتباطية أو التصميم فى انتخابها وتدرجها من البداية إلى النهاية . وإذا

---

(١٤) عن السريالية راجع : Dada and Surrealism: by. C.W.E. Bigsby والنقد الأدبى الحديث ، ومعجم مصطلحات الأدب ، والمصطلح فى الأدب الغربى . أما القصيدة فمن ترجمة بول شاوول : مجلة الشرارة . العدد الثانى ، السنة الأولى .

سلمنا بأن عنوان القصيدة « حوار » هو بمثابة مفتاح لها فرض الشكل الفنى أولا ، فتقاطرت الأسئلة تتبعها الأجوبة ، واحتفظ بالنمط التقليدى لمثل هذا الموقف من إيجاز السؤال وعموميته ، وإطناب الجواب وخصوصيته ، كما فرض السؤال الأول إذ الحوار كلام ، ولكن : عن أى شىء نتكلم ؟ وماذا يعنى الكلام ؟ إذا سلمنا بتماسك الإطار العام فقد سلمنا بمنطقيته بصورة من الصور ، وهذه خطوة مهمة فى اكتشاف دور التصور الذهنى حتى فى داخل التتابع السريالى للأجوبة . ولن يغض من تحكم صورة « الحوار » فى الشكل الفنى وإيثار السؤال الأول وجود هذا السؤال الأخير. بل على العكس فإنه من الناحية الشكلية يؤكد وعى الشاعر بالتصميم الفنى وإحساسه بالاتساق ، إنه مع غرابة الجوّ الذى حاول أن يدفع إليه التيار الفكرى فى القصيدة بهذا السيل من الصور الغريبة (اللامعقولة) لم ينس أنه يجرى حوارا ، فكان هذا السؤال الاستنكارى الأخير الذى حاول أن يكون ختاما داعما لجو الغرابة ، ولكن دلالته أعمق من ذلك بكثير ، وقد أشرنا إليها من الناحية الشكلية فى بناء القصيدة وتوزيع الفكرة على مراحل أو إجابات ، ولكنه سيعنى – فوق ذلك – أن هذه الأسئلة لم توجه إلى أحد ، وأن السائل هو المجيب ، كما قد يعنى أن الجواب كلا جواب ، فبعد أن تحاورا ، أو حاور الشخص نفسه انتهى إلى نقطة البداية ، وهى أنه لا يقين لشىء ، بما فيه واقع الأسئلة ذاتها . وسيعنى فى النهاية أن رفض العقل فى صميمه موقف عقلى ، بل لا يمكن تصوره على خلاف ذلك . لقد رفض الشاعر الشكل الغنائى ذا الطابع السردى التصويرى للمشاعر والأفكار ، ولكنه دخل فى الشكل الدرامى ، وهو بطبيعته أكثر موضوعية واستدعاء للتفكير من حيث يقوم عادة على مقابلة بين تفكيرين أو موقفين ، وتتولى حركة الذهن (ذهن القارئ) بين الموقفين ملء الفجوة بينهما ، ودمجهما فى رؤية متكاملة من خلال التناقض بينهما ، وبذلك وحده تستخلص إدراكها الموضوعى للمشاعر والأفكار والأشياء . ولكن الشاعر أضعف موقفه الدرامى بأن جعل أسئلته قوة سلبية ، هى مجرد أسئلة أو تساؤلات ، ليس فيها سؤال يتولى إنكار جواب ، وليس فيها سؤال تفجر عن سؤال سابق ، أو تولد عنه ، إنها أسئلة متتابعة فحسب ، والتداعى بينها مفهوم وواضح ، وقد أبقى هذا على الرابطة الغنائية للقصيدة ، بالرغم من الشكل الدرامى الخارجى .

باستطاعتنا أن نتصور التداعى وقد تم على هذه الشاكلة : لماذا نتكلم ؟ إن الكلام يكشف عن مخاوف الإنسان أكثر مما يريحه ، تلك المخاوف التى تطارد ماضيه وواقعه ومستقبله ، وتهدده

بمسخ كل القيم التى اعتاد تقديسها ، ولنفترض أن الإنسان بحث عن عزائه فى الطبيعة والحب ، فهل معنى ذلك أن مشكلته « الوجودية » قد حلت ؟ إن الموت ينتظر فى النهاية ، ومهما كان مقدسا أو غامضا أو جميلا ، فإنه إحباط نهائى لكل شىء ، وهكذا انتهينا لنقطة البداية ، فتكلمنا وكشفنا كل شىء ، وانتهينا إلى اللاشىء ! ! هكذا تدرجت الأسئلة ، وتنوعت الأجوبة ، لكنها ظلت متماسكة فى بناء متصور لهيكل إجابة موحد ، منبعث من فكرة مركزية ، باستطاعتها أن تفسر تتابع الأسئلة وتشتت الإجابات .

وأخيرا . . هل باستطاعتنا أن نتأمل الأسئلة فى هذه القصيدة على أنها صادرة عن مقولات عقلية – بالمعنى « الكانتى » تماما ، وأن نرى فى الأجوبة نماذج بدائية بما أراده « يونج » من هذا المصطلح ؟

الأسئلة كلها قيم ، قيم عقلية وخلقية ، ذات طابع تجريدى بما فيها السؤال عن الطبيعة الماثلة ، إذ وضعت فى علاقة مع قيمة أخرى هى الحب ، وصار السؤال منصبا لا على الطبيعة ، بل على حبها ، كما وضع توطئة لسؤال مباشر فى القيمة ، فالسؤال الأول قسمة بين المادى والتجريدى ، والسؤال الثانى تأكيد للمنحى التجريدى وتصميم عليه . أما الإجابات فقد وقفت فى منتصف الطريق بين الواقع المادى والواقع النفسى ، بين الصور الأسطورية الخرافية وصور الحياة الراهنة ، وليس الهدف هو الإغراب أو التغريب فى حد ذاته ، وإنما الهدف ماثل فى « فكرة » هى حكم حضارى عقلى بأن معاناة الإنسان لا تزال مستمرة ، واغترابه عن نفسه وضياعه كما هو من أقدم الحقب ، ولكن « الأداة » أو « المظهر » فقط هو الذى يتغير : هكذا اجتمعت الأتوبيسات والحيوانات الضخمة فى إجابة واحدة ، والتقى زمن الماضى والحاضر والمستقبل ، حلم الإنسان بالخلود فى إجابة أخرى ، وتجسدت « الفضيلة » فى « السعادة » و « السعادة » فى « اللذة » ، واقترنت اللذة بالخوف فتم العناق فى الغابة ، واجتمعت القدسية واللاشىء ، كما اجتمعت اللمحة والحلم بالخلود المستحيل فى تصور الموت ، وتجسدت الشجاعة فى الحلم بالسلام ، كما تجسد الشرف فى رحلة إلى مدينة الغواية .

هل يمكن اختصار هذه القصيدة – مع الاعتذار لاختصار القصائد – بالقول بأنها حوار بين (كانت ويونج) ، كان الفيلسوف فيه موجه الأسئلة ، وكان العالم النفسى فيه حاضرا بالأجوبة ، وكان الشاعر فيه منظما للحوار ومسجلا له بصور العقل وصور الشعور واللاشعور فى حركة واحدة متصلة ، وتناغم انسيابى واضح الاتساق ؟ !

وقبل أن ننهى القول عن قصيدة أراجون ، رافضين تماما اعتبارها – أو اعتبار القصيدة السريالية – مجافية للتنظيم العقلى ، والإقرار بأن صورها مهوشة بلا هدف ، مؤمنين بعكس ذلك ، لنقرأ هذا الاقتباس المطول ، وهو يقربنا خطوة ، وقبل أن أقول كيف ، سأضعه فى سياقه النقدى ، فصاحبه (شوبرت) ساقه فى كتابه : « رمزية الأحلام » دفاعا عن الرومانسية ، ونزعتها التى تقدم الشعور على العقل ، ومن ثم تعتبر الحلم أدل على الحقيقة من اليقظة ، ولغته أقرب إلى لغة التعبير الفنى من اللغة الأدبية اليقظة التى ينبغى أن تحاكيه . والذى نرجوه هو أن نستحضر قصيدة « أراجون » أمامنا ونحن نقرأ عبارات شوبرت ، ونتأمل : هل يمكن اعتبارها حلما ؟ لقد ألمحنا إلى هذا الاحتمال حين قلنا إن السؤال الأخير فى القصيدة قد يعنى أن السائل هو المجيب ، أى أن القصيدة مجرد هاجس أو حلم . غير أننا نرغب الآن فى التوغل إلى نقطة أكثر تفصيلا تتعلق بلغة الحلم ومعانيها الرمزية ودلالاتها الأسطورية . يقول شوبرت :

« إن الروح تتكلم فى الحلم بلغة مغايرة كل المغايرة للغتنا العادية » . إذ تتمثل فيها الأفكار والأشياء فى صور مختلفة فى حين يعتمد فهمنا فى اليقظة على الكلمات التى خلقتها العلاقات الاجتماعية مع الناس . فلغة الأحلام شبيهة باللغة الهيروغليفية ، ولكننا نستطيع أن نحصل منها فى بضع لحظات مالا نستطيع أن نحصله بلغة الكلام فى ساعات كثيرة . ولذلك كانت لغة الأحلام أسرع وأقوى تعبيرا وأفسح مجالا من لغة اليقظة ، فهى أكثر منها تلاؤما مع طبيعة الروح – ولغة الأحلام لغة طبيعية ، تنبعث من ذات أنفسنا ، وبينها وبين العالم الخارجى صلة أوثق من صلة ذلك العالم بلغة الكلام ، لأن لغة الأحلام لا تستخدم اللغة التجريدية فى العبارات التى اصطلح عليها الناس ، بل تستخدم الصور والأشكال ، وهى نفس الطريقة التى تظهر لنا بها الأشياء الخارجية . والأحلام لا تتغير فى خصائصها العامة من شخص لآخر ، وفى ذلك دليل على أن لكل إنسان فى نفسه شاعرا لا يظهر إلا حين ينام ، وإنما يعبر عن معانيه فى صور تدل على حقيقة ما يريد . . وللأحلام كذلك لغة مجازية ، فقد يلذ لها أن تخبرنا عن الشىء بضده : فقد يدل المأتم مثلا على الزواج ، أو تدل الدموع على الفرح ، وكأن ذلك الشاعر الخبىء فى أنفسنا لا يستريح كل الراحة إلى ملذات هذا العالم ، وكأنه ينبهنا إلى سخرية هذه الحياة منا ، أو إلى أن ملذاتها موقوتة لا وزن لها ، وفى هذا ما يربط لغة الأحلام بالطبيعة ذاتها : « فالطبيعة وحى من الله للإنسان ، ولكن كلمات هذا الوحى تتمثل مخلوقات حية وقوى

متحركة » وهذه اللغة الإلٰهية المتجلية فى الطبيعة صورا وأشكالا هى لغة الأحلام ذاتها . وللطبيعة كذلك لغتها التهكمية التى تشبه اللغة المجازية للأحلام ، فتنمو الورود على القبور .. والحشرات الصغيرة تحتفل باقترانها يوم موتها . . وفى هذا كله مالا يدع مجالا للشك فى أن الأحلام فى لغتها وطبيعة دلالتها فى وفاق مع عالم الطبيعة ، وفى أن فى الطبيعة والأحلام كليهما جانبا أسمى من العالم المادى ، وهو جانب إلٰهى . فالأحلام هى اللغة الفطرية للطبيعة وهى لغة الإنسان الفطرى فى عصره الأول الذهبى . وفى الأساطير الإنسانية الأولى كالأساطير الإغريقية ، نظرات نافذة فى عالم الغيب هى أعمق مما يدل عليه العلم . من ذلك أن الإغريق جعلوا ديونيسيوس إله الأحلام والمصائر الإنسانية معا[١٥] . وقبل أن نهتف بقلق أو بارتياح : إن قصيدة حوار تعتبر قصيدة رومانسية الأسلوب أيضا . أو الاعتراض بأن هذا الاقتباس لا يرفض اعتباره دليلا جديدا على مشاركة الرومانسية للسريالية فى رفض العقل ، عند الأولى باسم الصدق الأعمق ، وعند الأخرى باسم رفض الواقع ، سأستعيد تحليلا سبق أن أفدنا منه – فى فصل آخر ، جاء تعقيبا على ما نسب إلى كولردج من أنه حلم بقصيدة « قبلاخان » كاملة فى أثناء نومه . وقد كان (لريتشاردز) رأى فى مصدرها البعيد فى قراءات الشاعر ، وكان للعالم النفسى رأى مكمل ، قائم على ترجيح أن الشاعر رأى فى الحلم مجرد لوحة عليها بعض تفاصيل متناثرة ، كأى حلم غير مترابط الأجزاء ، ولكن عقلنا هو الذى يبدأ ببذل الجهد واكتشاف علاقات ليضفى على الحلم نوعا من المعقولية . وهكذا يتأكد من جديد جهد العقل وأهمية اعتبار القصيدة ، والصور عملا عقليا ، أو للعقل فيه دور الريادة ، سواء اعتبرنا القصيدة سريالية أو رومانسية أو غير ذلك ، وسواء فهمنا الصور منها بأنها – كما فى قول (شوبرت) – تفسير رمزى لأحداث العالم الخارجى ، أو أنها كما يقول (يونج) تعبيرات رمزية تصور ماجريات الأمور فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية ، وستبقى القصيدة ذات دلالة على قلق الإنسان – العقلى والروحى – من النهاية ، تعبيرا عن انتسابه العقلى والروحى إلى اللانهاية .

وتبقى ثلاث إضافات مهمة ، الأولى عن ذات الشاعر ومستوى التصور الشعرى ، والثانية عن تراسل الحواس كما قرره بودلير ودور الفكر فى إقامته ، والثالثة عن اتجاهات النقد المعاصر فى نقد الصورة وتحليلها .

---

(١٥) محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية – ص ٧٣ – ٧٥ .

والإضافة الأولى عن الذات ومستوى التصور الشعرى أثارتها موازنة نقدية مختصرة جدا بين أبيات لشاعرين تحدث كل منهما « مفتخرا » بنفسه ، فقال الأول ، وهو المتنبى :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى من به صمم
أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
وجاهل غره من جهله ضحكى حتى أتته يد فرّاسة وفم
ومرهف سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموج الموت يلتطم
فالخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أما الثانى ، وهو الجواهرى ، فقد قال :

وياصلّ الرمال السمر لا يرهبك نسناس
تجامح أيها الليث فما شأنك أسلاس
ولم تعوزك أظفار ولم تخذلك أضراس
وأنت لكل مفترس ربيب الغدر فرّاس

أما الموازنة الفنية فقد انتهت إلى أن الصورة فى أبيات الجواهرى شعرية محضة ، إزاء صور المتنبى الواقعية لنفسه وهو يضرب بمرهفه بين الجحفلين[١٦] . إن هذا القول صحيح ، ولكن كيف ؟ دعنا نبدأ من النهاية ونتساءل : أى الشاعرين – فى هذه الأبيات – أدخل فى الشاعرية ؟ وستكون النتيجة فى جانب الجواهرى . وهنا لابد من ذكر تعليل . لقد بدأ المتنبى أبياته بالأنا ، واستمر إحساسه بذاته سائدا حتى البيت الأخير ، فما فى القطعة من بيت إلا وفيه ضمير المتكلم متضخما بإضافته إلى فعل فارق بين صفاته المتعالية والآخرين ، وليست « الأنا » فى الشعر الغنائى عيبا فى ذاتها ، ولكن مصاحبتها وحدها تعريها ، وتفقدها قدرتها على الإقناع بصرف النظر عن هذه « الواقعية » التى أشار إليها الناقد ، وهى ليست مرادة هنا بمعناها الفنى

(١٦) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر – ص ٢٨ .

وإنما يراد أن الصور تتحرك فى إطار المتنبى الحقيق ، كما هو شاعر فارس ، دون أن تتحول وتتشكل فى معادل شعرى يسبغ جوا خاصا قادرا على تنبيه الإحساس بالأصل ، دون أن يكون طبق الأصل . لقد بالغ المتنبى فى صفة فنه الشعرى حتى بلغ المستحيل فأنظر الأعمى وأسمع الأصم ، ولكن حتى هذه الاستحالة لم تبدد الجو الواقعى الذى سلطته « أنا » فى أول البيت ، وحكمت به فهمنا لبقيته ، ولا نستبعد أن يهز أحدنا رأسه موافقا معجبا ، وهو يؤمن على قوله هامسا : « أى والله ، كان ولا يزال شعر المتنبى كذلك » .

وإذا حدث هذا وهو ليس بمستبعد على الإطلاق ، فمعناه أن الشاعر الذى لم يتحرر من ربقة ذاته فى تصوير ذاته ، لم يستطع أن يحررنا من الإحساس بهذه الذات نفسها ويرفعنا معه إلى مستوى التصور الشعرى لها ، وقد دأب على تأكيد هذا الحضور الشخصى المباشر بإضافة الفعل إلى نفسه ، والنص على وجود الآخرين فى مقابل هذه الذات المتضخمة ، بما يؤكد واقعية المشهد بانقسامه بين « أنا » و « هم » – أما الجواهرى – الذى قد لا يكون دون المتنبى فى الإحساس بذاته – فقد نجا من كل هذه الجوانب المبددة للتصور الشعرى ، فى هذه الأبيات وحدها بالطبع ، لقد حدد معالم شخصيته تحديدا شعريًّا ، تحديدا خاليا من التحديد إن صح هذا التعبير المتناقض فى ظاهره ، وخاليا من الارتباط المباشر بالواقع ، الواقع الشخصى أو واقع الآخرين ، فتحولت الذات إلى صورة ، وتحول الآخرون إلى صورة أيضا ، واكتسب الجميع قدرا من الموضوعية ، وتحددت طبيعة الصراع ونتيجته والعوامل النفسية المحيطة به من خلال تصور آخر نابع مما تضمنته صورة الشاعر وصورة خصومه موضوعيًّا ، فإذا كانت حبة رمل تواجه نسناسا ، فقد التقى الدهاء بالسذاجة ، ولن تتخلف النتيجة المتوقعة لهذا الصراع ، على الرغم من الظلال النفسية للنهى فى « لايرهبك » وحين يدفع الجواهرى أمامنا بصورة أخرى فإنه يرسل على نفس الموجة ، لا يزال فى عالم الغرائز والوحشية وعشق الخطر ، والعلاقة بين الحية والأسد ليست كالعلاقة بين الأعمى والأصم إلا أن يقال إنهما معا يعانيان نقص جارحة عزيزة ، ولهما معا علاقة مباشرة بالكلام ، وبذلك ظل تصوير المتنبى لقدرة شاعريته فى إطار الواقع برغم استعانته بالمحال ، وقد حاول البيت الثالث أن يكون توحيدا لمعنَيْيه : الشاعرية والشجاعة ، حين وضع كلمة « جاهل » فى بدايته ، وهى تعنى السفاهة ، ولهذا قابلها باليد : أداة الشجاعة ، والفم : أداة الكلام ، ثم نمّى صورة الشجاعة فى البيت الرابع ، وهى صورة حسية مستمدة من الرؤية المباشرة ، ثم جمع المعنيين من جديد فى البيت

الأخير من القطعة ، أما الجواهرى فإنه قد تجنب هذا القلق بين التوغل فى المعنى ثم الارتداد عنه إلى غيره ، وترك الخيال حرا يستشع من صورة صل الرمال وصورة الليث أقصى ما تستطيع أن تحمل إليه هذه الكلمات من معان ، وقد أحاطها بما هو من طبيعتها تعزيزا لهذا المنحى الموضوعى ، وتتميا للتصور الشعرى المعادل للذات والمعبر عنها بلغة هى أكثر صدقا من حيث هى أكثر تحررا من المباشرة ، حتى ليمكن أن نقول فى النهاية إن الموضوعية فى التصور الشعرى أكثر إقناعا بالذات ، أكثر ذاتية ، من التعبير الذاتى المباشر ، وبالاحتكام إلى مبدأ « الوثبة » الذى عرفناه من قبل ، ستكون الوثبة أكثر تماسكا عند الجواهرى منها عند المتنبى فى هذين المقطعين ، لنفس الأسباب التى أسلفنا .

أما الإضافة الثانية فتتعلق بنظرية تراسل الحواس correspondances أو تبادل معطياتها ، حيث يوصف مدرك حاسة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى ، فتظهر فى القصيدة الرمزية صور مختلطة ، أو مهجنة ، ينتمى أحد طرفيها إلى نوع من الحواس ، وينتمى طرفها الآخر إلى نوع مختلف ، فيوصف المرئى بصفات المسموع ، ويوصف المشموم بصفات الملموس مثلا ، وهكذا نجد فى القصيدة الرمزية تعبيرات وصور مثل : الألحان الرحيبة ، والقمر الشرس ، والشمس المرة المذاق ، والزرقة المنتشية ، وهو أمر يخالف العرف اللغوى كما يتجاوز العرف البلاغى فى تقبل الاستعارة . وتحويلها ذهنيًّا إلى مفهوم مجرد . وسيتضح لنا على الفور أن الصورة الرمزية بعامة ، والتراسل واحد من أشكالها وأساليبها ، تسير عكس الاتجاه المألوف فى لغة التعبير الفنى ، الذى يجنح إلى التجسيد ، وتأكيد المنزع الحسى التاريخى للألفاظ باللجوء إلى المجاز ، وهو السبيل إلى تحويل المجرد إلى محسوس .

والإشكال الطريف الذى نواجهه هو أننا بدأنا فى طرح قضية « العقل » ودوره فى تركيب الصورة وبناء القصيدة فى سياق من الصور معتمدين على مبدأين : رفض اعتناق فكرة مسبقة عن الشاعر استنادا إلى تصنيفه مذهبيًّا على أساس أن عبقرية الشاعر الخلاقة تتجاوز حدود المذهب الأدبى حتى وإن استهدت اتجاهه العام ، ومن ثم رفضنا تحليل صور الشاعر أو البناء الفنى لقصيدة ما بإضمار تصور ملزم لفن الشاعر ومذهبه ، ويمكن للناقد الحر الرؤية أن يكتشف عند زعماء التقليديين صورا وقصائد تند عن أى إطار مرسوم[١٧] وقد رأينا كيف تداخلت

(١٧) انظر مثلا تحليل محمد فتوح أحمد لنشيد الموت فى مسرحية مصرع كليوباترا لشوقى : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

الأفكار وحدث تبدل فى المواقع ، وكيف أمكن قراءة القصيدة الواحدة أكثر من قراءة مذهبية مما يبطل القول بتجميد الشعراء فى إطار المذهب وأن بإمكانه أن يجعلنا أكثر قربا من فنهم الشعرى . والمبدأ الثانى أن العقل ماثل فى اكتشاف الصور وهداية مسارها ، وتنوير علاقتها ، وإعطائها مغزاها فى النهاية . وقد لجأنا فى تأكيد هذه المقولة إلى « السريالية » أشد المذاهب الأدبية تطرفا فى رفض العقل اعتقادا بفشله فى اكتشاف وجه خلاص للإنسان والعالم ، وعجزه عن استكناه أسرار النفس الإنسانية . وليست الرمزية على هذا القدر من التطرف .

إن الرمزية تؤمن بالمعنى المزدوج ، ومن ثم ترى الواقع الماثل ، كما ترى فيه واجهة تخفى عالما من الأفكار والعواطف التى تنثال فى أعماق الشاعر ويتعلق بها طموحه الذى يتوق إلى أن يوحد بين الظواهر ، وأن يتوحد بها[١٨] . ولهذا يبقى السؤال المشروع فى نهاية القصيدة الرمزية : ما الذى تتحدث عنه القصيدة فى الواقع[١٩] . وهنا ستبرز أهمية الفكر فى اكتشاف الرمز – وليس مجرد الإلهامات أو الحدث الروحى – كما فى بناء قصيدة سريالية ، فإذا كان «كل ما فى الكون ينزع إلى أن يكون رمزا بعامل الفكر الذى يستوجد العلاقات غير المنتظرة بين العالم الخارجى والداخلى »[٢٠] فقد يكون من الصحيح أن الرمز لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق لأنه حدث خارج عن الإرادة والعقل وعن المنطق أداتها[٢١] ، ولكن من الصحيح أيضا أن هذه العبارة الأخيرة اتسمت بشىء من المبالغة ، وإذا كان الرمز يطرح المنطق فإنه يحل فى مكانه منطقا خاصا ، هو الذى ينتقل به من الخاص إلى العام ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، ومن الواقعية إلى المثالية ، وأن يقوم بالحركة وعكسها ، بالنسبة للتراسل على الأقل – فيجرد جانبا من المحسوس ، ثم يعيد هذا التجريد فينظمه فى مادة فيجسد الفكرة الماثلة فى علاقة محسوس ومجرد ، كمثال : إن الشمس المرة المذاق ، مركب من حسى مادى هو الشمس ، ومعنى مجرد هو المرارة ، وقد أدى هذا المزيج إلى توليد علاقة ملأت الفجوة بين المجرد والحسى بمعنى مجرد فى إطار حسى هو تلك الشمس المخترعة ، تلك الشمس المرة . وحينئذ فإننا مع القول بأن تجريد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية لا يعنى بالضرورة فقدان

(١٨) J.D. Jump, Symbolism, P. 8. وانظر نصّ قصيدة تراسل correspondances بالإنجليزية لبودلير وتحليل لها ص ٨ – ١٦ من نفس الكتاب .

(١٩) Ibid. P. 11.

(٢٠) أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١١

(٢١) السابق نفسه .

كل وحدة تربط بين الكلمات والجمل[٢٢] ، فاطراح الرابط التقليدى القائم على الدلالة المستقرة والسلوك اللغوى المألوف لا يعنى عدم وجود روابط أخرى كالنغم والصدى والمواءمة والمناقضة ، فمن الصحيح ما يقوله محمد فتوح أحمد من أن تصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية واقتناص كل إيحاءاتها الصوتية وإشعاعاتها الهاربة لم يكن ليضع حدا لمعاناة الشاعر الرمزى فى البحث عن أدق الكلمات وأغناها ، فكثيرا ما كان يجد نفسه فى حصار منشؤه ضيق الثروة اللغوية ذاتها من حيث حجمها وكمية ألفاظها ، فكان عليه لذلك أن يلجأ إلى المعاجم اللغوية منقبا عن كلمات لم يبتذلها الاستعمال ، ولم تستنفد قيمتها التعبيرية كثرة التداول ، بل كانت محاولاته فى بعض الأحيان تعدو قواميس اللغة القومية إلى معاجم اللغات الأجنبية ، حتى إذا ما أعياه العثور على بغيته ، عمد – شأن بودلير – إلى اختراع ما يحتاجه من ألفاظ[٢٣] . وهكذا كانت الدعوة الرمزية رفضا للسهولة والتلقائية والاستسلام للشجن الذاتى والارتماء السلبى فى أحضان الطبيعة ، فكان انصرافهم عن عالم الظواهر المتقلب السطحى ، وتأمل عالم الأعماق عالم النفس الإنسانية . وسعيها الدائب إلى أن تصير إطارا يتوحد فيه كل ما ينطوى عليه العالم من أشياء ، دليلا على الرغبة فى استقلال البناء الفنى وموضوعية قيمه الجمالية وتنزهها عن العملى والمرحلى معا وبحثها الحثيث عن المطلق ، ومن ثم لا نستغرب أن نجد فلسفة كانت وراء إدجار ألان بو ، وبودلير من ثم ، بل لا نستغرب أن تكون الكلمة التى اختارها بودلير لتدل على دعوته إلى نوع جديد من العلاقة اللغوية قائم على نقص نظام الحواس أو مزج عملها ، وهى كلمة تراسل correspondence لها معنى منطقى ، بل لا نستغرب أن تعد الرمزية فى مجملها نظرية فى المعرفة ، من حيث تعتمد على الحدس ، وتعتبر الروح منفذا لإدراك ما يعجز العقل وما تعجز الحواس عن إدراكه .

أما الإضافة الأخيرة فإنها ليست خاصة بالصورة من حيث التركيب ، وليست خاصة بالصور من حيث البناء ، ولكنها على العكس ، تخصها من حيث التحليل : الدلالة أو المعنى ، ومن المتوقع تماما ألا تنفرد معالجة هذه الزاوية عن معالجة تحليل الشعر بعامة ، وهذا حق ، على أن « الصورة » كانت أفسح ميادين الحوار حول المعنى فى الشعر وكيفية اكتشافه ، باعتبار أن ذات الشاعر تتحقق موضوعيًّا فى الصورة أكثر مما تتحقق فى أى عنصر آخر من

(٢٢) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر : ص ١٢٢ .

(٢٣) السابق ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

عناصر البناء الشعرى . ومن الطبيعى أن تختلف الاجتهادات باختلاف التكوين العلمى للباحثين ، فلم يعد الشعر فى عصرنا حرفة النقاد ، إذ أدلى كل علم يهتم بالنشاط الإنسانى الفردى أو الجماعى بدلوه ، وصار الناقد فى حاجة إلى الاستعانة بهذه العلوم لتنير أمامه سبيل الفهم والحكم ، وهكذا أصبح علم الاجتماع وعلم النفس التحليلى والجشطالت(٢٤) وعلم الاقتصاد والأنثروبولوجيا الحضارية جزءاً من عدة الناقد الأساسية ، كما أصبح الناقد – كما يقول إحسان عباس – انتقائيا يختار غير واحد من هذه العلوم حتى أنه قد يجمع بين آراء ماركس وفرويد وفريزر ومدرسة الجشطالت فى نطاق واحد ، ويسلط هذه المعارف كلها على الأدب والشعر(٢٥) .

وكما سيختلف هدف الدارس ، تبعا لاتجاهه أو مذهبه ، فكذلك ستختلف نقطة البداية تبعا للهدف الذى يتوخاه ، هل يبدأ من الشاعر ليتمكن من تفسير شعره وتحليل صوره ، أو يبدأ على العكس من صور الشاعر باعتبارها صادرة عن حياته الباطنية ، وباستطاعتها أن تلقى من الضوء على عالمه النفسى مالا تلقيه عباراته المباشرة ، أو يبدأ من القصيدة ذاتها ، ولذاتها ، باعتبارها حقيقة راهنة لها هدف موضوعى يتحقق بقراءتها ؟

والحق أن الناقد العصرى ليس فى غنى عن أى اتجاه من هذه الاتجاهات ، ليس لأنها أنواع ميسرة من المعرفة الإنسانية يدعوه واجبه إلى وجوب الإلمام بها والإفادة منها فحسب ، وإنما لأن الشعراء ليسوا مستوى واحدا فى اتجاههم إلى المنابع التى يمتاحون منها شعرهم ، وما يصلح فى إغناء التحليل لقصيدة قد يقف عاجزا أمام قصيدة أخرى . ولعل هذا هو السبب فى أن اتجاها من هذه الاتجاهات لم يسلم من اعتراض ، وبخاصة حين يتورط فى المبالغة فى تطبيق منهجه الخاص وينسى أن الشعر لا يدرك حسنه وعمقه إلا بمعرفة قوانين الشعر ذاتها . إن إحسان عباس يرصد(٢٦) فى داخل الاتجاه الأول ، وهو دراسة الفنان لتنعكس المعرفة به على فنه ، أربعة اتجاهات فرعية : النقد النفسى للفنان ، والنقد الاجتماعى الماركسى ، وغير الماركسى ، والنقد المعتمد على السيرة . وفى الاتجاه المقابل : دراسة العمل الفنى لينعكس على

---

(٢٤) Gestak Psychology علم النفس الشكلى ، وهى مدرسة ترفض الطريقة التحليلية للخبرة والسلوك وتؤكد أهمية الكليات التى هى فى رأيها أكثر من مجموع الأجزاء المكونة لها – معجم علم النفس ص ٤٩ .

(٢٥) فن الشعر – ص ٢٠٦ .

(٢٦) السابق ص ٢٠٨ .

الفنان يرصد ثلاثة اتجاهات : دراسة الصور فى ذاتها ، كما فعلت كارولاين سبيرجن[٢٧] ، وإعادة الصور إلى النماذج البدائية كما أرادها يونج ، وقد أفادت منه مود بودكين[٢٨] ، واعتبار الصور رموزا لحالات نفسية ، كما فعل كنث بيرك – ودون أن نبالغ فى القول فإن الاتجاه الأول الذى تمثله كارولاين سبيرجن كان أكثرها إفادة للناقد ، برصدها الدقيق وتصنيفها لأنواع الصور فى مسرحيات شكسبير التراجيدية ، واكتشاف مستوى موحد ، وإطار مشترك أو طبيعة ملائمة فى مجموع صور المسرحية الواحدة ، وأثر ذلك فى تثبيت جوّ المسرحية وتعميق عناصر الصراع وتحديد نوع الصراع فيها وطبيعته ، مثل انتشار صور الحيوانات فى مسرحية عطيل وماكبث لتدل على أخلاق بعض الشخصيات ومستوى الصراع ، أما فى هاملت فتنتشر صور السقم والمرض والدم والظلام ، أما الملك لير فقد امتلأت بصور العذاب والمقاساة والإكراه . وقد أفاد منها بعض نقادنا إفادات مباشرة[٢٩] أما الآنسة مود بودكين فإنها ناقشت نظرية التوصيل كما يتصورها ريتشاردز ، ورفضت اعتبار تجربته مع تلاميذه فى قراءة بعض القصائد دليلا على صحتها ، وفى تحليلها لقصيدة كولردج : الملاح القديم ، وبعض مقاطع من شكسبير شككت فى قيمة التوصيل كقصد وهدف ، وتساءلت عن أهمية بعض الصور فى هذه القصائد ، مثل سكون الريح وتوقف السفينة مثلا فى الملاح القديم ؛ كما أثارت شكًّا حول طبيعة الاستجابة لفن الشاعر من خلال شهرته العظيمة التى تقودنا فى نسق منتظم كالنباتات المتسلقة حين لاتجد مفرًّا من المضى مع الأسلاك الموجهة[٣٠] ، ومن ثم ترى أن إخضاع الصور الشعرية لتفكير عميق يعيدها إلى جذور الحياة الإنسانيةفى عقائدها وأساطيرها وتصوراتها هو الذى يجمل بالباحث المتعمق ، لأنه يكشف عن وحدة الشعور الإنسانى وقدرته على الاستمرار عبر أنماط الفن المختلفة ، وقد أفاد منها بعض نقادنا أيضا ، وإن يكن نادرا ، انظر مثلا دراسة جبرا إبراهيم جبرا عن السياب . على أن الشكوك تحيط بجدوى الاتجاه الأخير بالنسبة للناقد ، حيث ينظر إلى العمل الفنى وكأنه مجرد وثائق نفسية يمكن أن يستفاد بها فى معرفة أعمق الانفعالات الفنان ، ويمكن أن ننظر لدراسة فرويد عن

---

(٢٧) فى كتابها : Shakespeare's Imagery and what it tells us

(٢٨) فى كتابها : Archetypal Patterns in Poetry

(٢٩) انظر عن أثر منهجها فى نقد الصورة The criticism of Poetry وانظر أيضا : دراسات فى الشعر والمسرح لمحمد مصطفى بدوى .

(٣٠) Archetypal Patterns in Poetry. P. 31.

ليونارد دافنشى كدراسة رائدة فى هذا المجال ، وفى شعرنا العربى افتتح العقاد هذا الاتجاه بدراسته عن ابن الرومى «حياته من شعره» ، وقد أطال النويهى مناقشة هذه الدراسة بما يجعلنا نتحفظ فى تقبل هذا الاتجاه كصواب وحيد فى التعرف على دخائل الشعراء(٣١) .

وقد أفاد إحسان عباس من كافة هذه الاتجاهات ، وحلل أبنية وصور قصائد للمتنبى والمعرى وشوقى والشابى وغيرهم ، بما يدعم أهمية تكامل هذه المناهج ، وإمكانية الاعتماد على الصور وحدها فى نقد الشعر.

وهناك أخيرا المدرسة البنيوية أو الأسلوبية التى تنكر كل الاتجاهات السابقة فى دراسة الشعر ودراسة الصورة معا ، وترى خطورة فى الفصل بين لغة الأثر الأدبى ومضمونه ، ومن ثم تتجه إلى الأسلوب باحثة فى أسرار ازدواج الوظيفة والغاية فى الأسلوب الأدبى ، إذ يبلغ الرسالة الدلالية ، مشاركا الكلام العادى فى ذلك ، ثم يتجاوزه بتسليط أثر ضاغط على المتقبل يؤدى إلى انفعاله ، وليس مجرد علمه بالمضمون . فاللغة – كما يقول بعض دعاة الأسلوبية – تكشف فى كل مظاهرها وجها فكريًّا ووجها عاطفيًّا ، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطرى وحسب وسطه الاجتماعى والحالة التى يكون فيها . وهنا تأتى الأسلوبية لتتبع بصمات الشحن فى الخطاب عامة ، أو ما يسميه بعضهم بالتشويه الذى يصيب الكلام والذى يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه فى ضرب من العدوى . وهذا يعنى أخيرا أن الأسلوبية تعنى بالجانب العاطفى فى الظاهرة اللغوية ، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التى يشحن بها المتكلم خطابه فى استعماله النوعى(٣٢) .

---

(٣١) نذكر هنا بما أجاب به ابن الرومى حين سأله بعضهم لماذا لا يشبه مثل تشبيهات ابن المعتز ، إذ استمع لبعض تشبيهاته ثم قال ومن أين لى ذلك ، إنه يصف ما عون بيته . يشير إلى ترف هذه التشبيهات . وأذكر أن ناقدا أعجب بقول شاعر عصرى :

كأنى طاف بى ركب الليالى يحدث عنك فى الدنيا وعنى

وقال إن هذه الصورة لا يدركها إلا أمير ، فرد عليه ناقد آخر زاعما أن القصيدة منحولة ، أو مصنوعة لشاعر آخر معروف ! !

(٣٢) عن الأسلوبية انظر : عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ، والتعريف من ص ٣٢ – ٣٧ وانظر أيضا : صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى .

هذه نظريات واجتهادات فى تحليل الشعر ، واكتشاف دلالة الصورة : أو ما تدل عليه الصورة وما يدل عليها ، وموقعها فى تحقيق بناء شعرى متميز ، وكل ما سبق فى هذا الفصل مما يتعلق بمكونات الصورة ومرونة فهمها يمكن أن يعبر عن رأينا فى أسلوب تحليلها ، وقد فعلنا ذلك مع بعض النماذج المختارة .

٦ - المجاز



ينطوى موضوع المجاز على أهمية خاصة لعلاقته الحميمة بالتعبير الفنى ، وارتباطه بأنماط الصورة كما نراها تتجاوز الأشكال المحصورة فى علم البيان . إن كثيرا مما يقال عن المجاز قد وجد له مكانا تحت عنوان « الاستعارة » باعتبارها مجازا علاقته المشابهة ، أو هى مع الكناية تمثلان المجاز اللغوى ، قسيم المجاز العقلى الذى قال به عبد القاهر ، وهذا الأخير يدخل فى منطقة الظل ولا يحظى بكثير من الاهتمام ، ربما لأن العلاقة والقرائن « العقلية » تلقى بظلها – ولا نقول بضوئها – التجريدى وآليتها على حدس البلاغى ، فتجعله يتوهم – ربما – أنها عملية مضادة لروح الأسلوب الفنى المتمرد على العلاقات العقلية ، المكتشف لعلاقاته الأعمق ارتباطا بروح الإدراك الإنسانى الفطرى(١) .

ولكى يفهم معنى « المجاز » وحدّه الاصطلاحى فإنه يوضع دائما فى مقابل « الحقيقة » فهناك الدلالة الحقيقية للكلمة ، كما تشيع فى العرف اللغوى أو بين مجموعة من الناس ، وهناك الدلالة الخاصة التى يصطنعها الفرد لهدف معين ، ولأن هذه الدلالة المجازية ليست الأصل فى الاستعمال وإنما هى الاستثناء ، فقد أحيطت بشرطين قصد بهما حماية الدلالة الأصلية وعقال الابتكار الفردى بتحديد حريته فى اللعب باللغة ، فكانت العلاقة والقرينة شرطين لصحة المجاز . وهما معا يمكن اعتبارهما ميدان التناحر بين الذاتى والموضوعى فى التعبير المجازى ، وأينما كان موقع الغلبة فى هذا الميدان ، فإن هذه الخاصية ستبقى من إمكانيات المجاز وما يتفرع عنه من رمز وأسطورة ، دون غيره .

وللمجاز دواع فطرية ودوافع عملية حين يلجأ إليه المتكلم العادى ، وستضاف أسباب عديدة لتجعل منه دعامة التعبير الفنى ولغة طبيعية للشعر بخاصة . ولقد عبّر القاضى الجرجانى – فى معرض دفاعه عن المحدثين – عن محنة المسبوقين وحاجتهم إلى اكتشاف طريق خاص بهم يمضى بين مكروهين : الانصياع المطلق للتقاليد التعبيرية وهو أمر له مبرراته بالنسبة للمتكلم العام إذ اللغة عرف اجتماعى وليست صناعة فردية أو خاصة ، ولكن هذا الانصياع يلغى امتياز

---

(١) يقول مهدى السامرائى معللا : « ربما يكون الدافع إلى هذه الاستعاضة أن كلمة استعارة أكثر موافقة لمضمون النقل من كلمة مجاز ، إذ أن الكلمة الأولى توحى بصورة مباشرة بمعنى الإعارة ، ومن مفاهيم الإعارة نقل شىء من مالك حقيقى إلى شخص مستعير » – المجاز فى البلاغة العربية ص ٧٥ – وواضح أن هذا التعليل لم يحل القضية ، إذ يتعلق بالمجاز اللغوى دون المجاز العقلى .

الأديب المبدع وينال من قدرته على تنشيط المتلقى وإثارة انتباهه – واكتشاف لغة خاصة سيكون باستطاعتها أن تدل على – وليس تعبرّ عن – العالم الخاص لتجربة المبدع ، ولكن لن يكون باستطاعتها ، بما هى لغة مسرفة الخصوصية ، أن تؤثر فى الآخرين بالقدر الذى يرضى طموح الفنان ، حيث غابت الأصول المشتركة والدلالات الأليفة أو غاب أكثرها ، ومن ثم استحال التوصيل . يقول القاضى الجرجانى – فى إطار قضية عصره ، ودعواه أن المحدثين أحق بالإكبار :

« ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار ، وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيّق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر معظمه . ومعان قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبث فى كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان . ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولا مر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن ! وإن افترع معنى بكرا ، أو افتتح طريقا مبهما لم يرض منه إلا بأعذب لفظ وأقربه من القلب ، وألذه فى السمع ، فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه ، فوشحه بشىء من البديع ، وحلاه ببعض الاستعارة قيل : هذا ظاهر التكلف ، بين التعسف ، ناشف الماء ، قليل الرونق . وإن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس قيل : لفظ فارغ وكلام غسيل ، فإحسانه يتأول ، وعيوبه تتمحل ، وزلته تتضاعف ، وعذره يكذب »[٢] .

إن الربط بين اللفظ الذى ضيق مجاله والمعانى التى أخذ عفوها ، وبين البديع والاستعارة – وقد اعتبرت منه إلى وقت متأخر – ينم على وعى صحيح بدور الكلمة فى التعبير الفنى ، إنها « معنى » قبل أن تكون « لفظا » ، ووضعها فى علاقة لفظية جديدة يعنى تلقائيًّا اكتشاف معنى جديد ، يتجاوز مجرد الألفاظ إلى كل ما تدل عليه علاقات الألفاظ من عقائد وأعراف وأساطير وأحلام ، وكل ما توحى به من إيقاعات صوتية وتوافق واتصال ، أو تخالف وانقطاع ، أو مفاجأة واحتباس .

وقد تأخر اكتشاف وتحديد المصطلح البلاغى « المجاز » ، وطال ترديده بمعنى الطريقة فى التعبير ، هكذا استعمله أبو عبيده (٢١٠ هـ) ومن لف لفه من أصحاب دراسات مجاز القرآن

(٢) الوساطة ص ٥٢ .

أو الحديث ، ولكنه حتى عند هؤلاء قد دلّ بصفة عامة على الانتقال فى التعبير من ملفوظ ظاهر إلى مفهوم ضمنا أو استنتاجا أو قياساً . . إلخ . ولسنا بسبيل تتبع اكتشاف وتطور وتحديد المصطلح(٣) ، كما لا نحب أن نكون طرفا فى قضية لغوية تاريخية لم تنته إلى طائل فى أى من طرفين متباعدين يرى أحدهما – ويمثله ابن جنى – أن الكلام أكثره مجاز ، ويرى الآخر ، ويمثله ابن فارس – أن الكلام أكثره حقيقة . وأبرز نواحى الضعف التى ساقت القدماء إلى المبالغة والتعميم فى علاجهم للحقيقة والمجاز أنهم وجهوا كل عنايتهم إلى نقطة البدء فى الدلالة ، وركزوا نظرتهم نحو نشأتها ، فتصوروا ما سموه بالواضع الأول ، وتحدثوا عن الوضع الأصلى . كأنما قد تمّ هذا الوضع فى زمن متعين ، وفى عصر خاص من عصور التاريخ . كذلك فإنهم نظروا إلى كل عصور اللغة على أنها عصر واحد ، ومن هنا ظهرت بعض الألفاظ على أنها حقيقة بعد أن شاع أمرها وتنوسيت مجازيتها ، فقال من قال إن الكلام كله حقيقة ، وتبين لآخرين من العلماء أن معظم الألفاظ لها تاريخ مجازى ، فخيل إليهم أن كل الألفاظ تبدأ مجازية الدلالة ، وأن لا حقيقة فيها(٤) . وكان بين الفريقين من يلحظ أثر التطور ، ويفصل بين النشأة والاستعمال السائد للفظ فى عصر من العصور ، ويضع طبيعة المتكلم والمتلقى فى اعتباره من حيث الطبقة والمهنة والهدف ، ويحتكم إلى الدلالة على أساس الأصالة والفرعية ترتيبا على النشأة والاستعمال ، وينبغى أن يضاف إلى ذلك كله مقياس الابتكار والجدة والإثارة وعمق الدلالة بحيث تحرك العقل وتنبه الشعور ، بالنسبة للمجاز البلاغى ، أى المجاز كأسلوب أثير للتعبير الفنى ، فى الشعر خاصة .

لقد استقر المبدأ : أن المجاز سلوك لغوى ضرورى لتنمية إمكانات التعبير وتجديد طرائقها ، ولكن استقر أيضا مبدأ : حتمية التطور ، وكل ندرة إلى شيوع وانتشار . وصحيح ما يقوله « شلوفسكى » : إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة ، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها وننظر إلى ما نألفه فلا نراه . ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم إذ يكفينا أن نتعرف عليه .

(٣) ينقل السامرائى عن ابن تيمية قوله إن تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز إنما هو اصطلاح حادث بعد انقضاء القرون الثلاثة ، والغالب أنه كان من جهة المعتزلة وغيرهم من المتكلمين . ويشير محمد بدرى عبد الجليل إلى تأثير المعتزلة والشيعة والصوفية وغيرهم ممن قال بالتأويل فى نشأة هذا الفن . انظر : المجاز فى البلاغة العربية ص ٤٧ وما بعدها – المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ص ١١٨ وما بعدها .

(٤) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ١٢٨ .

وما يقوله جان كوكتو « فجأة ، مثل وميض البرق ، نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى ، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى ، فنداعب الكلب أو نستقل العربة أو نسكن المنزل ، لكن بعد أن أصبحنا لا نراها »[٥] ، وهذا كله واقع بالنسبة لمفردات اللغة وتراكيبها ، ومنه تبدأ وظيفة اللغة الفنية ، وتتأكد أهمية المجاز ، الذى يزيل الرتابة عن الأشياء ، ويكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود ، تقدم لنا عالمنا هذا القديم ، ونفوسنا هذه التى تلابسنا بشكل جديد مدهش ، يحرك الفكر ويثير التأمل وينشط الشعور بالغضارة والبكارة ، ويعيد الكائن البشرى إلى مكانه من العالم ، وصلته العميقة بكل مظاهره وظواهره .

ولكى يتأكد ما أراد « شلوفسكى وكوكتو » ، وما رتبنا على عنصر الابتكار ، ينبغى أن نقرأ هذه التعبيرات المجازية :

أسنان المشط – يد السكين – عين الإبرة – أذن الإبريق – فم النهر – عنق الزجاجة .

جناح الطائرة – ذيل الفستان – جذور الأسنان .

جناح السرعة – على بساط البحث – فى مسرح الجريمة – طبخ الأخبار .

اشتعال القتال . انهيار الموقف . مفتاح السر . عقدة المسرحية .

إن بعض هذه التعبيرات يجرى على لسان المتحدث العادى دون أن يثير فيه أى شعور بسوى الأداة المادية ، أو المعنى المجرد – حسب التعبير – وهو المقابل الشائع للرمز الصوتى ، وهذا يعنى أنها تعبيرات فقدت مجازيتها ، إنها ليست المستوى الأدائى الفنى ، لقد كانت كذلك حين أبدعت هذه التراكيب الغريبة لأول مرة ، ولكنها الآن مبتذلة تماما ، إنها مفهومة دون بداهة أو روية ، ولهذا سيبقى القول العربى : إن المجاز أبلغ من الحقيقة مرهونا بجدة المجاز وخصوصيته .

ومن حق المتأمل لهذه العبارات أن يلاحظ جانبا من خصائصها المشتركة ، وهى أنها جميعا ذات صلة بالإنسان ، بعضها أسماء لأعضائه ، وبعضها أسماء لأدواته أو أنشطته أو حيوانه . ولهذا الجانب أهمية بالغة فى دوافع التعبير المجازى عند الأديب المبدع . وقبل أن نبين ذلك نشير إلى « تصور » بعض النقاد العرب القدماء للعملية الإبداعية فى مجال الشعر . نجتزئ من نص طويل لابن طباطبا (٣٢٢ هـ) تحت عنوان « صناعة الشعر » قوله : « فإذا

---

(٥) صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٦٦ ، ٦٧ .

أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ،وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه »[٦] .

ويقول أبو هلال (٣٩٥ هـ) : « إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وتنوق له كرائم اللفظ ، واجعلها على ذكر منك ، ليقرب عليك تناولها »[٧] . ويقول : « وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها »[٨] . ويجتمع القولان على أن العملية الإبداعية قائمة على إرادة الشاعر ورغبته فى القول ، وأن نقطة البداية ماثلة فى فكرة أو معنى ، وما عليه إلا أن يحدد الفكرة ، ثم يطلب لها ما يجسدها من وزن وقافية وألفاظ مناسبة . لم ينفرد هذان الناقدان بهذا الرأى ، وهو محتمل فى شعر المناسبات وملاحقة الملوك والأثرياء ، وإن كنا لا نستطيع التسليم بأن العملية إرادية موجهة بكاملها ، فحتى شعر المناسبات والرغبة العامدة إلى التكسب تجتاحه لحظات – أبيات – تفلت من زمام تعقل المناسبة والرغبة الملجمة لتكشف عن العالم الشعرى المضطهد المعتقل فى أعماق الشاعر ، مادامت الموهبة الحقيقية كامنة فيه ، ولقد سبقت مناقشة هذا القول الذى نجد نظيرا له عند بعض الكلاسيكيين ، وعند « إدجار ألان بو » من بين شعراء العصر الحديث . ولكن الأكثر خطورة فى هذا القول هو أنه لا يعتبر البناء الشعرى غاية فى ذاته ، وأنه يتكون وفقا لقانون خاص به كما يتكون الجنين ، وإنما ينظر إليه كجسر إلى فكرة – هى البداية – محددة ، وأنه مجرد أداة توصيل ، وأنه يتكون بوسائل صناعية تقوم على الحذق والمهارة ، وكأن الشاعر يصنع – على حد تعبير – ابن طباطبا – طيبا من مجموع طيوب ! ! . وليس هذا بالشعر الأصيل .

يعبر جوته عن أهم الفوارق فى دوافع الكتابة بين الشعر والنثر بقوله إنه لكى تكتب النثر لابد أن يكون هناك ما تقوله على الأقل ، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا ، ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا ، أن يبحث عن قوافٍ ويتابع إيحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو فى نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشىء ما – ولو لم يعن شيئا على الإطلاق – إلا أنه يبدو

---

(٦) عيار الشعر ص ٥ .

(٧) كتاب الصناعتين ص ١٣٩ .

(٨) السابق ص ١٤٥ .

دالا على أى حال[٩] وباستطاعتنا أن نقرأ كلمات « سارتر » لتؤكد الفارق أيضا وإن يكن من وجهة مخالفة ، تعنى بالالتزام ، لكنها اعتمدت فى تسويغها على هذه الحرية الممنوحة لخيال الشاعر ، وهذا الانضباط الواجب لفكرة الناثر ، وسيؤدى الأمر فى النهاية إلى عكس ما أشار إليه الناقدان القديمان . إن النثر – أو الفكر ، أو المعنى لن يكون بداية الشعر .

وأغلب الظن أن البحث فى جواب سؤال عن دوافع الشاعر لاستعمال المجاز ، والأساس الفلسفى الذى يقوم عليه المجاز نفسه باستطاعته أن يكشف ويميز الرؤية الشعرية من التلفيق الذكى . إن التشخيص والإثارة صفتان للأسلوب الجيد ، ولكنهما ليسا خاصتين للمجاز ، ويظل المجاز تشخيصا وإثارة مشروطين بما يبلغ بالمجاز أعلى وسائل التعبير الشعرى . ولنقرأ هذه الأسطر من « حلم ليلة منتصف الصيف » :

وأنت أيها الجدار أيها الجدار الحلو الجميل !
أنت الذى تحول بين بيت أبيها وبيتى
أنت أيها الجدار ! أيها الجدار الحلو الجميل !
ألا تنصدع من أجلى فألمحها بعينى ! !
شكرا لك أيها الجدار المهذب : رعاك الله من أجل هذا الصنيع
لا ! أنت أيها الجدار اللئيم الذى لا أرى من خلاله رحمة
لعنة الله على كل حجر فيك ، لقد خدعتنى .

لقد تحقق جانب كبير من فنية الأسلوب فى أبيات هذا المونولوج ، ويكفى أن الشاعر قد أسند إلى الجدار فعلا يحتاج إلى إرادة[١٠] ، وجعله طرفا فى قصة الحب ، واتخذ منه – على صمته وجموده – كبسولة تفجير أطلقت كل قلق المحب وعذابه ، ولكن لغته – مع هذا – تبقى دون لغة المجاز بما تؤكد من استقلال الرؤية عند الشاعر ، وأن من الصفات الإيجابية الأساسية

---

(٩) نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٦١ ، واقرأ عن موقف سارتر كتابه ما الأدب ؟ ترجمة محمد غنيمى هلال .

(١٠) ليس فى السطر الثانى مجاز يقاس إلى « فوجدا فيها جدارا يريد أن ينقض » ، وهو هنا ماثل فى إضافة الفعل إلى مالا يصح منه ، والإرادة والتشخيص مستخلصان من توجه المتكلم إليه ووصفه بصفات وطباع البشر ! !

التى تنسب إلى الأشخاص المبدعين – فى كافة المجالات وليس الشعر فحسب – الشجاعة التى تجعل الشخص قادرا على رؤية الأشياء لحسابه الخاص ، وليس مجرد القدرة على مخاطبتها إن الجدار فى هذا الحوار كالطلل فى الشعر ، مجرد وسيلة للبوح ، أو رمزا لحالة نفسية يعيشها الشاعر ، ولكنه على أى حال لم يغادر حالته الواقعية الخارجية إلى حالة خاصة تابعة من وعى باطنى يخضعه الشاعر لها .

وتوضيحا لهذا المعنى ، باستطاعتنا أن نقرأ ونتأمل هذين البيتين من قصيدتين لشاعر واحد ، هو أبو الطيب المتنبى ، فى مديح شخص واحد هو كافور .

يقول فى إحدى افتتاحياته الغزلية :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى   وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

ويقول مادحا فى معرض تهنئة كافور بدار جديدة :

تفضح الشمس كلما ذرّت الشمـ   ـس بشمس منيرة سوداء

لقد نظر إلى البيت الأول فى حدود ما تضمنه من بديع ، وعلى هذا كان الاستحسان أو الاستهجان ، فالقزوينى – مثلا – لم يعتبره من أمثلة مقابلة خمسة بخمسة ، لأن اللام والباء صلتا الفعلين فهما من تمامها[(١١)] . وهناك من يرى أن مقابلة « الليل بالصبح » لا تحسب إلا على المذهب القائل بجواز المقابلة بين الأضداد وغيرها ، أما على المذهب القائل بقصر المقابلة على الأضداد فقط فإن المقابلة بين الليل والصبح تكون غير تامة ، لأن ضد الليل المحض النهار لا الصبح[(١٢)] . هذا قول البلاغيين القدماء ومن أورد أقوالهم من المحدثين دون تعليق ، أما الثعالبى فيقول : « قد وقع التنبيه على حسن هذا البيت فى شرف لفظه ومعناه وجودة تقسيمه ، وكونه أمير شعره[(١٣)] أما شارح ديوانه « البرقوقى » فقد أشار مبتهجا إلى الجمع بين خمس مطابقات . ضاربا عرض الحائط بتحفظات البلاغيين ، وختم إشارته بقوله

---

(١١) أحمد مطلوب : فنون بلاغية ص ٢٧٨ ولاندرى هل بذلك اعتبره من أمثلة مقابلة أربعة بأربعة !

(١٢) عبد العزيز عتيق : علم البديع ص ٨٠ .

(١٣) يتيمة الدهر جـ ١ ص ١٧٧ .

إن هذا البيت من معجزات المتنبى[١٤] . غير أن حسام زاده يمكر بهذا البيت مكرا عجيبا – وهو صاحب نية مبيتة ، فيقول : « ظاهره مدح سواد الليل وإثبات الشفاعة له ، وقدح بياض الصبح رشوة لكافور وباطنه نسبة كافور إلى القيادة ، لأن المتنبى نفسه لما قال :

علىّ الأمير يرى ذلى فيشفع لى   إلى التى تركتنى فى الهوى مثلا

قالوا إنه أراد به تكليف القيادة للأمير ، والليل وصفه الشعراء بذلك حيث قال شاعرهم :

لا تلق إلا بليل من تواصله   فالشمس نمامة والليل قواد

والقرينة إضافة الشفاعة إلى سواد الليل ، والتعرض للفظ الشفاعة على أنه كان يمكن له أن يقول : « يسترنى » بدل « يشفع لى »[١٥] .

أما البيت الآخر فقد تجاهله البلاغيون وهان أمره على النقاد . ليس لدينا غير غمزة خبيثة لحسام زادة ، يستظهر بالشراح عليه إذ رأوه هزءا صريحا ، إلا أن العجب من جسارة المتنبى بذكره ، وغفلة كافور ومن عنده عنه . ثم يورد البيت التالى له :

إن فى ثوبك الذى المجد فيه   لضياء يزرى بكل ضياء

ويصفه بأن فيه بقية الهزء الذى أداه فى ضمن تفضيح ضياء الشمس بشمس منيرة سوداء ، وبادعاء سراية ذلك إلى ثوبه مع الرمز إلى كون المجد مستورا به[١٦] .

أما القاضى الجرجانى فقد وقف دون بيت صاحبه مقاتلا يخرج ويلتمس المعاذير ، وكأنه يقول فى نفسه : ليت المتنبى جاز عن ذلك ، وفى القول سعة ! ! لقد قالوا : الشمس لا تكون سوداء ، والإنارة تضاد السواد ، فقد تصرف فى المناقضة كيف شاء ، أما وجه التأويل والتسويغ فإنه لم يجعله شمسا فى لونه فيستحيل عليه السواد . وللشعراء فى التشبيه أغراض ، فإذا شبهوا بالشمس فى موضع الوصف بالحسن أرادوا به البهاء والرونق والضياء ، ونصوع

(١٤) عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبى جـ ١ ص ٢٩٠ .
(١٥) رسالة فى قلب كافوريات المتنبى ص ٦٧ ، ٦٨ .
(١٦) السابق ص ٦٠ ، ٦١ .

اللون والتمام ، وإذا ذكروه فى الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا به عموم مطلعها وانتشار شعاعها ، واشتراك الخاص والعام فى معرفتها وتعظيمها ، وإذا قرنوه بالجلال والرفعة أرادوا به أنوارها وارتفاع محلها ، وإذا ذكروه فى باب النفع والإرفاق قصدوا به تأثيرها فى النشوء والنماء ، والتحليل والتصفية . ولكل واحد من هذه الوجوه باب مفرد ، وطريق متميز ، فقد يكون المشبه بالشمس فى العلو والنباهة والنفع والجلالة أسود ، وقد يكون منير الفعال كمد اللون ، واضح الأخلاق كاسف المنظر ، فهذا غرض الرجل ، غير أن فى اللفظ بشاعة لا تدفع ، وبعدا عن القبول ظاهر[١٧] .

بالنسبة للبيت الأول أضاع البلاغيون معالمه ، ولم يلتفتوا إلى قوة التشخيص فيه ، والمنطق الذرائعى النفعى الذى يحكم على الأشياء من خلال علاقة آنية نفعية مباشرة . على أن أحدا لم يربط بين البيت وسياقه ، ولليل رموزه الخاصة وتألهه عند البدوى . لم يكن الليل لباسا ولا كان النهار معاشا للبدوى كما للإنسانية بعامة . منذ الجاهلية قال شاعرهم :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقد عجب بعض النقاد من تشبيه النعمان بالليل ، وإهمال تشبيهه بالنهار وكلاهما يدركانه لا محالة ، واستعمل بعضهم أساليب علم النفس – قبل نشأة علم النفس بمئات السنين – فراح يقرأ دلالة هذا التفضيل ويرجعه إلى أن النابغة كان يمقت النعمان فتنفست الرغبة فى الصورة ، وقال بعض آخر إن لليل رهبة ليست للنهار ، ولدخوله على البادية مهابة ووحشة . وبعد النابغة بأربعة عشر قرنا جاء إبراهيم ناجى ليقول :

وإذا النور نذير طالع   وإذا الفجر مطل كالحريق

فيخالف كل عرف يرى النور بشيرا والفجر ميلادا ، وإذا كانت فضيلة المجاز أنه وسيلة هذه الرؤية الخاصة التى تعبر عن ذات الشاعر واستقلال رؤيته للأشياء فإن البيت الثانى من ثم سيكون أوغل فى التدليل على قوة الشاعرية وعمق النفاذ لبصيرة المتنبى . دعنا من فكرة تجريد الصورة إلى معنى فإننا نعتقد أن القضية بهذا التصور مغلوطة بقدر ما هى خاسرة ، ولو كان الأمر كذلك حقا لكان التعبير المباشر المحدد صاحب فضيلة على ما سواه – يتحدث العقاد

---

(١٧) الوساطة ص ٤٧٤ .

معجبا عن العربية لغة المجاز ، ويرى أنها سميت كذلك لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعانى المجردة ، فيستمع العربى إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه . فالقمر عنده بهاء ، والزهرة نضارة ، والغصن اعتدال ورشاقة والطود وقار وسكينة(١٨) . نعم ولم يقل لنا العقاد فما مزية أن توصف الجميلة بأنها زهرة ولا يقال إنها تتصف بالنضارة دون لجوء إلى المجاز ، على أنه يقترب مما نريد حين يشير إلى أن سليقة اللغة هى التى تجعل السامع العربى يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع واصفا يصف حسناء بأنها بدر على غصن فوق كثيب ، لأن ذهن السامع العربى تعود النفاذ فى الصور الحسية إلى دلالتها النفسية ، فهو لا يرسم فى ذهنه قمرا وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يستمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيب فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الأعضاء(١٩) . ومع ابتذال المثل وتعويله على التجريد فإنه يضيف ما يقر بنا إلى مزية التعبير المجازى وفضيلته ، فالشاعر يرى الأشياء بذاته ، ليس كما يراها الآخرون ، ولا يراها مفردة تعيش فى عزلة بل يراها ذات علاقة وصلات ، ولهذه العلاقة منطقها الخاص (القمر والغصن والكثيب فى مثال العقاد) ، ويقرأ فيها أكثر من شيء واحد ، ولكن لا يكفى أن نقول إن التعبير المجازى نوع من الاختصار وتوفير الجهد ، فالتكثيف – وهو أهم أسرار المجاز – ليس اختصارا ، أو ليس اختصارا فحسب ، إنه اختصار فى سبيل العمق والإطناب – إن صح التعبير – وحرية التصور ، بل لقد نظر هربرت ريد إلى أنواع المجاز جميعا على أنها نوع من الإطناب المركز ، قصد به اختصار صفات الشيء ، ومن ثم يؤكد فضيلتها نافيا عنها أن تعتبر مجرد نوع من إيثارالمواربة أو عدم المباشرة فى التعبير ، بل هى من باب أولى – كما يقول : تشير إلى نمو فى الحساسية الشعرية ، ووسيلة رئيسية فى تنمية الذكاء ، وتنمية اللغة أيضا(٢٠) وينبغى أن نوضح كيف يمكن أن يجتمع التكثيف أو التركيز والإطناب فى الاستعمال المجازى ، من الحق أن تسميه الرجل الشجاع بالأسد تعد نوعا من الاقتصاد اللفظى ، ولكنها ليست كذلك فى الدلالة وما يستتبع الدلالة من مشاعر وتصورات ، فالشجاعة واحدة من صفات الأسد

(١٨) العقاد : اللغة الشاعرة ص ٤٠ .

(١٩) السابق ص ١٨ .

(٢٠) Herbert Read, English prose Style, P. 34.

وليست كل صفاته ، وهى فى النمر والذئب والدب غيرها فى الأسد ، وتختلف فى الثور الوحشى الذى قد يهزم الأسد نفسه ، ولكنها فى ملك الحيوان مقرونة بالمهابة والجلال والكبرياء والصبر . وإذن فإن المجاز كما يدل على حرية الفنان المبدع فى النظر إلى الأشياء وتصورها ، بحيث يبرزها فى علاقاتها معبرة عن وعيه الخاص ، وعيه اللاشعورى بتجربته الفردية وتجربة النوع الإنسانى فى علاقته بالأشياء وتحديه للأشياء ورغبته فى تطويعها لقدرته ، فإن المجاز يعطى المتلقى – القارئ أو السامع وهو جزء لا يتجزأ من إقرار المجاز – حرية وحركة لا تمنحه الكلمات المجردة ما يوازيهما ، ويكفى أن نستعيد مجددا حجج القاضى الجرجانى دفاعا عن الشمس السوداء . ونحن لا نقر هذه الحجج ، ونأسى للمنحى الذى سار فيه الناقد ، ولم يكن باستطاعته أن يفعل ما هو أكثر ، والذى يعنينا الآن أن « الشمس » المجازية غير « الشمس » الجرم المعروف ، إنها مجازا يمكن أن تكون البهاء والنصوع والانتشار والارتفاع والانتفاع ! ! ولكنها على الحقيقة ليست غير الشمس ، وإذا كان من حق الشاعر المبدع أن يضعها فى الإطار أو العلاقة التى يشاء فإن من حق المتلقى أن يقبل هذا الإطار أو أن يرفضه ، وقد حدث هذا بالنسبة لشمس المتنبى السوداء . . من حقه أن يهتم بالمستعار أو المستعار له ، أو بهما على قدر من المساواة ، أو بالعلاقة ، أو بالقرينة ، أو بهذا كله . وهذه الحرية المتاحة فى التلقى جزء أساسى من اللذة الفنية . إن تحريك واستدعاء وتفاعل الصور والأفكار والتجارب فى لا شعور المتلقى وإثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنيًّا يولد إحساسا خاصًّا بالمشاركة حتى من خلال التضاد .

لقد أراد المتنبى شمسا حقيقية ، شمسا خاصة به ، شمسا سوداء لا تنطوى على صفة تجريدية من صفات الشمس البيضاء أو الحمراء . لقد اقتبس شارح الديوان عبارة للواحدى تقول : إنه فى سواده مشرق ، فهو بإشراقه فى سواده يفضح الشمس .(٢١)

والواحدى بهذا يقترب من حافة الاعتراف بخصوصية التعبير الشعرى ، وحرية المجاز ، وحقه فى تفجير المعنى من الأضداد ، ومشروعية الإغراب والمفاجأة ومشاركتها فى توليد المتعة وتحرير الخيال استمرارا لتحرير المعجم ، ورفض عبودية العلاقة بين الألفاظ . وبعد المتنبى بأربعة عشر قرنا ، فى « ثلاثية » شباك وفيقة(٢٢) ، استعمل السياب كل الألوان الصريحة

(٢١) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ١٥٨ .

(٢٢) انظر القصائد الثلاث فى ديوانه الثانى : المعبد الغريق ص ١١٧ .

والمتازجة ، ولكنه اختار للحمام ما يضاد الحمام كمعنى مجرد[٢٣] ، وليتأكد منحى التضاد قفزت صورة ثانية قامت على التضاد والإغراب معا :

والحمام الأسود

ياله شلال نور منطفى !

ياله نهر ثمار مثلها لم يقطف !

وإذن فإن المجاز ليس بديلا لفكرة مجردة ، وهذا يعنى أنه ليس شرحا تصويريًّا لهذه الفكرة المجردة . على أننا لا نستطيع أن نغفل فى ميزاته وخواصه ، طابعه البرهانى ، فالصورة برهانية بطبيعتها ، تنطوى بتركيبها على آية صدقها .

إن التعبير عن انتشار الشيب بقوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » يحمل من الدلالات الحركية والنفسية مالا يحمله التعبير بالانتشار ، فضلا عن الاكتفاء بفعل لا مجاز فيه مثل (شاب الرأس) . فليس مثل الحريق فى الانتشار السريع والمفاجأة وكراهة المشاهدة ، هل نقول إن هناك علاقة لونية أيضا بين الدخان والشيب ، وعلاقة رمزية على المصير ، حيث لا يخلف الاشتعال غير الرماد فى النهاية ؟ ، وإذن فقد تضمن الفعل « اشتعل » من براهين الصدق مالا يتضمنه أى تعبير بديل . كما لا نستطيع أن نغفل الجانب التشكيلى التجسيدى الذى يتحقق فى المجاز ، ولكن أهم من ذلك أن نربط هذاالطابع التجسيدى بجذور الألفاظ الضاربة فى القدم حين كانت الكلمات جميعا ذات دلالات حسية ، وكان الرسم الهير وغليفى يملك من حرية الدلالة – مع حسيته – مالا تملك الرموز الصوتية على تجريديتها برغم أن التجريد مظنة الشمول والانطلاق ، من حيث يربط التجريد إلى الرمز فى قرأءات المحدثين ، فالعودة إلى المجاز هى عودة إلى الأصل ، إلى بكارة اللغة وتمردها على التصنيف العقلى وحالة الثبات المتحفى التى تحبسها فيها المعاجم ، ويعتقلها فيها العرف العام بين الجماعة اللغوية . لقد أصر القدماء والمحدثون جميعا على وجود « علاقة » إصرارهم على « القرينة » ولكن هل من الضرورى حقًّا أن تكون العلاقة منطقية أو موضوع اعتراف عام ؟

وهل من الضرورى حقًّا أن نتمحل قرينة مانعة من إرادة المعنى الظاهر وإلا وقعنا فى عماء

(٢٣) فالحمام فى خيالنا عادة أبيض ، كما أنه رمز السلام والأمان والحياة . . وهو فى القصيدة عكس هذا كله .

أو نسبنا إلى الكذب فى استعمال المجاز ؟ وما العمل إذن إذا كان العماء مقصودا ، أو هو لحظة الصدق التى انبثق عنها التعبير؟ أو ليس « العماء » هو الحالة الإنسانية الأولى ، هو الأصل الذى عاش فيه الخيال حالة من « الوضوح » لم تتحقق له من بعد ، حين كان هو والحقيقة على وفاق مطلق ؟ ومع هذا فإننا لا ندعو إلى علاقة سريالية ، سرها فى لاشعور الشاعر ، ونوافق على القول بأن العلاقة جزء من صميم طبيعة التعبير المجازى باعتبار أن كل صورة لا تخلق شيئا من جديد فحسب ، بل تخلقه فى سياق التجربة ، ومن ثم فهو جزء من علاقة(٢٤) .

ومن المؤسف حقًّا أن هذا المنحى الفلسفى الذى ينظر إلى الأشياء نظرة كلية ، أو على الأقل نظرة علائقية غير معزولة ، لم يكن فى اعتبار منظرى البلاغة العربية ، وكان احتدام الجدل فى هذه النقطة متأثرا بالمقابلة البازغة بين المجاز والحقيقة ، فإن التقابل بينهما يربط المجاز بالكذب ، الذى يقابل الحقيقة أيضا ، « فكانت القرينة أشبه بالاستدراك عليه لدفع ما يداخل الكلام المجازى منه . وقد فرقوا بين الكذب والمجاز بالتأويل وهو إرادة خلاف الظاهر ، وينصب القرينة على أن الظاهر الذى هو المعنى الحقيقى غير مراد ، فالمتجوز مؤول لكلامه وناصب لقرينة تدل على أن الظاهر غير مراد له ، بخلاف الكاذب فإنه يدعى الظاهر ويريده »(٢٥) ، وحيث لانجد قرينة كما فى بيتى المتنبى السالفى الذكر ، فهنا يقفز مصطلح يملأ فراغ القرينة حين نفتقدها ، وهو « التأويل » كما فى المجاز المرسل الذى تطارده أيضا شبهة الكذب ، كما فى « واسأل القرية » إذ لولا التأويل ونصب القرينة لكان كذبه أظهر من أن يخفى »(٢٦) وقد كان هذا الجزء من الآية موضع كلام كثير من النحاة والبلاغيين ، فهناك من يقول : إنما يريد أهل القرية فاختصر وعمل الفعل فى القرية كما كان عاملا فى الأهل لو كان هاهنا ، ومسوغ هذا الحذف كثرة الاستعمال .

أما الذين تأثروا بفكر المعتزلة ولم يتحرجوا من القول بالتأويل فقد رأوا فى هذا الإسناد نوعا من التصوير أو هو بمنزلة التصوير ، وأطلقوا عليه « التمثيل » وهو ما يقصد به كشف المعانى وتوضيحها(٢٧) . وإذا كانت الإشارة إلى كثرة الاستعمال تذكر كمسوغ فقد بطل المجاز أيضا ،

---

(٢٤) C. Day Lewis. The Poetic Image. P. 23 — 25.

(٢٥) لطفى عبد البديع : فلسفة المجاز ١٦١ ، ١٦٢ .

(٢٦) السابق ص ١٦٢ .

(٢٧) محمد بدرى عبد الجليل : المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ص ٤٤ — ٥٠

فحين يشيع المعنى المجازى فى اللفظ أو الإسناد أو التركيب فإنه ينتقل إلى مجرد حلقة فى سلسلة طويلة من المجازات التاريخية التى لا يصح أن تثير من المعانى أكثر مما تدل عليه بلفظها ، وخير من ذلك أن يقال إنه نوع من التمثيل أو التخييل – إذا لم نقر التفرقة بين التمثيل والتخييل كما أرادهما المعتزلة (٢٨) ، وسنجد لذلك أشباها فى الشعر العربى لا تحصى يسأل فيها الشاعر الأطلال والربع القواء ، بل ينتظر منه النطق أو يراه قد نطق بالفعل ولكنه يحتاج إلى من يفهم عنه .

إن جانبا مهمًّا من وظيفة المجاز ، من خواصه المميزة له على الكلام الذى لا مجاز فيه ، أن فيه القدرة على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال ، وبين الذات والموضوع (٢٩) ، فقد دعا إخوة يوسف أباهم أن يسأل القرية ، كما نادى الشاعر القديم الأطلال ، كان هذا كله صادرا من لاوعى الإنسان وتجربته الأسطورية مع كل مظاهر الحياة ، وإحساسه بوحدة الكون ، وأنه طوع يمينه يسيطر عليه بالكلمات ، متوقعا بيقين أن لها أثر الفعل .

ولقد أجملنا فى ثنايا هذه الصفحات دوافع الفنان المبدع لإيثار المجاز من النواحى العقلية والشعورية والعملية ، وهنا لا يحق لنا أن نهمل المتلقى ، إنه القطب الآخر فى إتمام دائرة التفاعل ، وليس من المتوقع أن يؤثر كل الناس المجاز على الحقيقة ، ولكن هذا قول خادع ، فرجل المال ، أو بطل حمل الأثقال الذى يضيق بالتخييل ويحتاج إلى حقائق مباشرة قد تكفيه لغة الأرقام وحدها لبلوغها ، أو الذى لا يهتم بما يمكن أن يسميه تعبيرا ملتويا أو غامضا ، لا يتعامل مع المجاز فى مستوى معين ، أو بطريقة توصيل معينة . إنه يسمع الموسيقى والأغانى ويشاهد اللوحات الراقصة ، ويعلق فى غرفته منظرا مرسوما بعناية غير واقعية ، ويحرص على علاقات لونية فى أثاث مكتبه أو غرفته ، ويشاهد تمثيليات التلفزيون وأفلام السينما . والمجاز مضطجع فى كل ذلك « على راحته » بشكل ظاهر أو خفى ، ومن ثم لا أحد يرفض المجاز ، وإنما تتحدد العلاقات به من خلال المستوى الروحى والعقلى وتنوع التجارب وعمقها ، تجارب الحياة وتجارب القراءة ، ودرجة الارتباط بالواقع والقدرة على تجاوزه إلى « واقع » أكثر رحابة وعمقا ، هو الواقع التأملى الفكرى .

يطرح الشاعر الناقد س . داى . لويس هذا السؤال بشكل مباشر : لماذا نُستثار بالاستعارة

(٢٨) فقد رأوا أن التمثيل يكشف المعانى ويوضحها ، أما التخييل فيقصد به تصوير المعانى فى القلب . السابق ص ٥٠ .

(٢٩) Winifred Nowottny, The Language Poets Use. P. 97.

والتشبيه ؟ لماذا يمنحنا لذة عندما نتخيل أن حبنا مثل « وردة حمراء ، حمراء » مع أنه تشبيه تقليدى ، أو حين يقول شاعر آخر بغموض أكثر : « يتنامى الظلام فى الوادى ناسيا أكثر فأكثر ؟ » وواضح أن السؤال عن القارئ أو المتلقى ، وأن الجواب قسمة بين الذات والموضوع أيضا ، كما هو عند المبدع . ويرى أن ترديد كلمة « أحمر » يعطى التعبير حياة خاصة (٣٠) . أما بالنسبة للظلام المتنامى الذى يغرق كل شىء فى النسيان ، وينسى هو بدوره ، فإنه – كما يقول لويس – لا يقدم لنا صورة كاملة فى نفسها فحسب ، ولكنه يقدم أيضا جزءا تاما لتجربة ، جزءا يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة ، وهذا التعبير لا يعتمد فى قوة إثارته على معرفتنا بالقصيدة التى اجتزئ منها ، إن الغموض المدروس يؤثر فى مجال واسع من الارتباطات النفسية ، ومع ذلك فإنه يترك فى أذهاننا انطباعا واضحا بشكل غريب (٣١) . وهنا يتحدث النقد المعاصر بإفاضة عن حالة التوازن والاعتدال النفسى التى تصاحب وتعقب قراءة الآثار الأدبية التى تستعمل لغة مجازية رفيعة المستوى ، إنها تعيد الإنسان إلى صلته الحميمة بالأشياء ، بالكون ، وتمنحه القدرة السحرية الأسطورية التى كانت لأجداده فى العصور البدائية حين توحدت الكلمة والفعل ، وتؤكد معنى النظام والوحدة بين الأشياء حين يضعها فى علاقات ، ويعرضها فى حلة جديدة ، ومن موقع فريد .

---

(٣٠) يلاحظ أن الترديد – وهو هنا تكرار الكلمة – يضفى جانبا إيقاعيًّا معينا يسهم فى دلالة الصورة ويدخل فى تكوينها ، ويختلف الأمر كثيرا لو لم تتكرر الصفة ، ليس بالنسبة للتأكيد على المعنى فحسب ، وإنما من جهة الجانب الصوتى أيضا .

(٣١) The Poetic Image. P. 29.



٧ - أنماط الصورة فى البلاغة العربية

أزمة النزعة التصويرية

إن فن الشاعر ثمرة الميراث الثقافى وموقع الشعر فى البنية الاجتماعية ورغبة الذات فى تجاوز فرديتها بالاتصال بالآخرين فى جو من الإثارة . وليس باستطاعتنا أن نناقش أى جانب من جوانب الشعر العربى دون أن نضع فى اعتبارنا مبدأ العصبية للماضى باعتباره تراثا لا يصح التسامح مع مخالفه ، وغلبة النزعة العقلية الجدلية على الثقافة العربية فى الفترة التى نشطت فيها حركة النقد العربى وبدأ فيها تقسيم علوم البلاغة وتدوينها ، وأن الشاعر العربى كان يلقى شعره بين يدى جمهور حاضر ، وأن الشاعر العربى كان يبيع سلعته – عن اقتناع أو بإكراه الظروف – ومن ثم لم يكن بد من وضع المشترى فى الاعتبار . من هنا كان كلامهم عن أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا ، وسلسا سهلا ، ومعناه وسطا ، دخل فى جملة الجيد ، وجرى مع الرائع النادر[1] ، والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلو فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا ، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة ، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عن اشتباه أحوالها[2] وأنه قد يستحسن البيت ويثنى عليه ، ثم يستهجن نظيره فى الشبه لفظا ومعنى حتى لا مخالفة ، فيعرض عنه إذ كان ذلك موقوفا على استحلاء المستحلى واجتواء المجتوى ، وأنه كما يرزق الواحد فى مجالس الكبراء من الإصغاء إليه والإقبال عليه ما يحرم صنوه وشبيهه مع أنه لا فضيلة لذلك ولا نقيص لهذا إلا ما فاز به من الجد عنه الإصغاء والقسم[3] . وهكذا يمكن أن تتوالى الاقتباسات بغير نهاية لتؤكد أصالة واستقرار إيثار البداهة والتلقائية ، والتعبير عن الذوق العام ، ووضع الجمهور فى الاعتبار كمتلق حاضر فى حشد ، مع مراعاة طبيعته الأمية ورغبته فى الاستشهاد بالشعر والاستعانة به فى ضرب الأمثال . وهذه أمور نص عليها

(١) العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٦٥ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٢٠ .

(٣) المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ١٢ ، ١٣ .

« عمود الشعر » ، ومبادئه السبعة لا تخرج عن هذه الاعتبارات[٤] . أما النزعة المنطقية الجدلية ، التى تعاكس هذا الاتجاه السائد فإنها تتجلى بأوضح صورة فى كتابات البلاغيين المتأخرين بعد عبد القاهر ، فى كثرة تعريفاتهم وتقسيماتهم وآلية تناولهم للشعر بالشرح ، ولكننا نبادر فنقول إن هذه النزعة لم تسئ إلى الشعر وإن أساءت إلى البلاغة ، لأنها من نتاج القرن السادس وما يليه ، ابتداء من الزمخشرى ثم السكاكى[٥] وأصحاب البديعيات إلى أوائل هذا القرن .

أما ما لحق الشعر من هذا الاتجاه الجدلى وتلك النزعة العقلية فهو الإصرار على تجريد الشعر إلى معان محددة ، والحكم على قيمته استنادا إلى صحة هذه المعانى فى العقل كما لو لم تكن شعرا ، ثم ما يتبع ذلك من ملاحظة مستمرة للواقع الحياتى المباشر وجعله حكما على الشعر وبابا لتذوقه وصوابه .

هناك أخبار كثيرة نذكر بعضها لطرافته ، مثل ماروى أن سعيد بن المسيب أنشد قول عمر بن أبى ربيعة :

وغاب قمير كنت أرجو غيوبه ... وروح رعيان ونوّم سمر

فقال : ماله قاتله الله ! لقد صغر ما عظم الله . يقول الله عز وجل : « والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم »[٦] ، وكذلك ماروله المرزبانى أنه مما يعاب على الفرزدق قوله فى الغزل :

يا أخت ناجية ابن سلمة إننى ... أخشى عليك بنى إن طلبوا دمى

« فلعمرى إنه خلاف الغزل وماقال الحذاق ، فإن قتيل الهوى عندهم لايودى ولايطلب دمه »[٧] . هكذا كان الاستعمال القرآنى للفظ حكما فى الأولى ، والأعراف الاجتماعية مرجعا

---

(٤) نص عليه المرزوقى فى مقدمته لشرح ديوان الحماسة ، والقاضى فى الوساطة ص ٣٣ .

(٥) انظر تعليق سيد قطب على شرح الزمخشرى لقوله تعالى : « ولو ترى إذ المجرمون ناكسو رءوسهم عند ربهم » . إذ اتجه اهتمامه كله إلى تبرير إخراج الخطاب عن أصله حيث لم يوجه لمعين قصدا إلى تفظيع حالهم – التصوير الفنى فى القرآن ص ٢٨ .

(٦) الأغانى جـ ١ ص ٦٨ .

(٧) الموشح ص ١٦٥ .

فى الثانية دون اعتبار لما يعنيه هذا الاستعمال الخاص لهذا الشاعر بالذات . ويمكن القول بأن هذه الأحكام لم تصدر عن نقاد لهم وزنهم فى توجيه الشعر وتقويمه ، ولكننا نزعم أن هذه النزعة كانت مسيطرة بشكل لافت للنظر ، ولا نريد أن نقتحم دربا لا نهاية له حول الزعم بقصور طاقة التخيل عند الشعوب السامية ، ودور الصحراء فى تكوين العقلية العربية التى تؤثر الوضوح والتحدد ، ويصعب عليها الاتحاد بعناصر الطبيعة ومن ثم القدرة على التشخيص ، وبصرف النظر عن القوميات أو السلالات العرقية للنقاد ، فإننا سنجد الجنوح إلى التجريد ، والاستمساك بالواقع المباشر ماثلا فى الفكر النقدى ، لم ينج غير عبد القاهر ، لمنهجه التحليلى الشامل الذى يستقبل كل معطيات الصياغة الفنية ويهتم بها ويستقصى كافة احتمالاتها مستخلصا أقوى ما فيها تساندا مع البناء اللغوى ، وأقل منه القاضى الجرجانى لاعتماد نقده على الذوق .
وباستطاعتنا أن نقرأ هذا التعقيب للآمدى (٣٧١ هـ) ينقد فيه بيتا لأبى تمام ، وقد يحق لنا أن نضع فى الاعتبار ما يراه البعض من أن الآمدى متحامل على أبى تمام متأول لمحاسن شعره انحيازا للبحترى وطريقته ، ولكن هذا — على افتراض صحته — لن يبطل ما يدل عليه كلامه فى التأويل والتفضيل . قال أبو تمام :

قد عهدنا الرسوم وهى عكاظ للصبا تزدهيك حسنا وطيبا

فكيف « يحلل » الآمدى هذا البيت ؟

قوله : « قد عهدنا الرسوم وهى عكاظ » معنى ليس بالجيد ، لأنه إنما أراد : قد عهدنا الرسوم وهى معدن للصبا أو مألف أو موطن ، فقال : عكاظ ، أى سوق للصبا يجلب إليها . ولو قال : « سوق » لكان أجود من قوله « عكاظ » وإنما ذهب إلى أن عكاظ من أعظم الأسواق التى تجتمع إليها العرب . وقد كان يكفيه أن يقول : سوق فيأتى باللفظة المستعملة المعتادة . وإن السوق قد تكون عظيمة آهلة ، وعكاظ أيضا سوق . فما وجه التخصيص فى موضع العموم ، والعموم أجود وأليق »[٨] .

ولو لم يكن الآمدى من كبار نقاد الشعر ، تصدى للموازنة بين مدرستين وليس شاعرين فحسب ، فى أزهى عصور النقد العربى لما كان فى قوله ما يستحق المناقشة ، فهذا الإصرار العجيب الذى تكرر فى موازنته أكثر من مرات ملحًّا على استعمال اللفظة المعتادة يدل على

(٨) الموازنة جـ ١ ص ٤٨١ .

تصور غير صحيح لمعنى الشعر ودور اللغة الخاصة – لغة الشاعر فى تأكيد رؤيته الشعرية ، فإذا كانت عكاظ كما يتصورها – مجرد سوق « فما وجه التخصيص فى موضع العموم ، والعموم أجود وأليق ؟ » فالآمدى منساقا مع اللفظ المعتاد يستنكر استعارات أبى تمام ، ولا يفطن لقوة التشخيص والظلال التاريخية والروابط العاطفية بالنسبة للشاعر بالذات التى تحملها كلمة « عكاظ » على أن الآمدى كان باستطاعته أن يفطن لمعان أخرى يتضمنها « عكاظ » ولا تتضمنها الكلمة الأخرى إذا تأمل الأبيات التالية لهذا البيت ، وقد أوردها أيضا :

قد عهدنا الرسوم وهى عكاظ   للصبا تزدهيك حسنا وطيبا
أكثر الأرض زائرا ومزورا   وصعودا من الهوى وصبوبا
وكعابا كأنما ألبستها   غفلات الشباب بردا قشيبا
بين البين فقدها ، قلما تعـ   ـرف فقدا للشمس حتى تغيبا

لقد أضاف البيت الأخير جانبا من الصورة لا يتوصل إليه إلا بإضافة صفة أخرى إن لم يكن صفات ، إلى السوق ، فقد غابت عكاظ وصارت ذكرى ، وليس باستطاعة أى سوق أن تحتل فى الوجدان العربى مكان عكاظ مهما تعددت أوصافها ، وقد لعبت « الشمس » فى هذا البيت الأخير دورا مزدوجا ، به توحد الإطار والصورة ، المسرح والأشخاص ، فهذه الشمس نظير الكعاب ونظير عكاظ أيضا ، وقد غابتا مخلفتين الظلام والحسرة . وينبغى أن نحدد موقفنا من قضية تجريد الصورة إلى معنى ، فنحن لا نرفض هذا المسلك فى جملته وعلى أى وجه كان ، وليس منه مفر لشارح الشعر على أى حال ، ولكننا نرفض تحويل الصورة إلى معنى واحد محدد وكأنها لا تعنى سواه ، فمن هنا يبدأ إفقار طاقة الشاعرية وتحويل الجسد الحىّ إلى هيكل عظمى ، وإذا كان أسوأ شعر – إذا صح وصف الشعر بالسوء – هو الشعر المحدد المعانى فإن أسوأ تحليل هو ما يجرى فى نفس الاتجاه . وهذا مثل آخر يوضح ما نقصد من إفقار طاقة الشاعرية – وطرفاه الآمدى وأبو تمام أيضا ، فحين يقول أبو تمام :

طلل وقفت عليه أسأله إلى   أن كاد يصبح ربعه لى مسجدا

يقول الآمدى فى تعليقه على هذا البيت : «كأنه أراد أن يؤكد طول وقوفه فى الربع ، كما

يقف المصلى فى المسجد ، وربما أطال الوقوف »[٩] . هكذا حصر الآمدى علاقة المسلم بالمسجد فى معنى واحد هو إطالة الوقوف ، أما إشعاعات هذا الايثار للفظ المسجد وظلاله الروحية وحركة التردد والمعاودة ، فإنها لم تخطر له ببال .

ويظهر جانب آخر من آفة النقد وهو القياس الكمى للاستعمال والخضوع للمأثور فى بقية نقد الآمدى للبيت الأخير فى المقطوعة السابقة ، حيث استعمل لفظ « الشمس » للمرأة على سبيل التمثيل ، ويفضل الآمدى بيتا للبحترى شبه فيه المرأة بالبدر ، وليس بالشمس ، مع أن الشمس – فى اللغة العربية – مؤنثة والبدر مذكر ، لكن هكذا جرى العرف العام ، أما بيت البحترى فقوله :

أين تلك الظباء أشبهن فى الحسـ ـن بدورا وفى البعاد نجوما

فهذا البيت عنده أجود وألطف لأنه جمع البدر والنجوم فى بيت ، وجعل التشبيه بمعنيين مختلفين ، على أن البدر أيضا لا يوصل إليه ، فلم خص النجوم بالبعاد ؟ « فالجواب : أن العادة لم تجر بأن يقال : أبعد من البدر ، وإنما يقال : أبعد من النجم ، فجعلهن فى الحسن كالبدور ، وفى بعد منالهن كالنجوم ، وهذا معنى لا مزيد على حسنه وصحته » .

هذا فى حين يتحفظ فى إبداء إعجابه ببيت أبى تمام الذى لم يشبه بشيئين ، واكتفى بالشمس وأثرها ، وليس هذا مما يقال فى النساء – أولا يقول مثله عاشق فى زعمه – وإنما يوصف به صديق أوحميم ، قد يكون أقبح الناس صورة ولكنه جواد أوشجاع[١٠] .

هكذا يتحكم التجريد فى تجميد الصورة وإكراهها على لزوم معنى واحد ، ومن ثم يكون التعسف فى اعتبار الشمس بمعنى الشهرة أو النفع دون الصفاء والضياء وإضفاء الحياة ، وقد رأينا ذلك حين جعل المتنبى ممدوحه الإخشيدى شمسا منيرة سوداء ، فيتحدى العرف العام برؤيته الشعرية الخارقة . ومهما يكن من أمر فإن بيت أبى تمام لم يكن فريدا فى تشبيه المرأة بالشمس ، لقد سبق إلى هذا المعنى من شعراء مشهود لهم بجودة الوصف ورقة الغزل ، بصرف النظر عن تحقق ذلك فى وصفهم هذا بالذات ، فقد قال ابن قيس الرقيات :

فتاتان أما منهما فشبيهة الهلا ل وأخرى تشبه الشمسا

---

(٩) الموازنة جـ١ ص ٤٧٩ .

(١٠) السابق ص ٤٨٢ ، ٤٨٣ .

أما بشار فيقول :

فلهوت والظلماء جاثمة بالشمس إلا أنها جسد

ويجعلها فى أبيات أخرى جاع صفات المرأة الجميلة :

خلقت مباعدة مقاربة حربا ، وتمت صورة عجبا
فى السابرى وفى قلائدها منقادها عسر وإن قربا
كالشمس إن برقت مجاسدها تحكى لنا الياقوت والذهبا

أما ابن المعتز فيجمع بين الضدين فى صورة واحدة :

أرى ليلا من الشعر على شمس من الناس

ولا يسيغ أبو هلال العسكرى هذا التركيب المتناقض ، فيصفه بأنه ردىء « وقد وقع ها هنا باردا »[١١] وسواء وافقناه أو خالفناه فقد ظهر أن أبا تمام لم ينفرد بهذا التشبيه ، ومع هذا فإن « العادة لم تجر بأن يقال » و « ليس هذا مما يقال فى النساء » وهذه نزعة تكاد تكون عامة فى تذوق الشعر عند النقاد العرب ، وهى نزعة ضارة ، لأنها تفترض أن الشاعر مجرد « صائغ » أو « مشكل » لمعان معروفة وصور متداولة ، أما إذا حاول أن يتعمق الأشياء أو يركب الصور أو يكتشف صورا غير مألوفة ، فها هنا تتهدده تهمة انعدام الماء والرونق ومجافاة الطبع العربى وتقاليده الشعرية . وتحديد معالم الشعر العربى كما نص عليها عمود الشعر ، وحددها الآمدى بحسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها وإيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله[١٢] . ليس مذهبا خاصًّا بالآمدى ولكنه الاتجاه الغالب الذى نجد عليه أكثر من دليل ، ويكفى أن نتذكر « نعوت المعانى الدال عليها الشعر » عند قدامه[١٣] ، ومجموعة « المواصفات الفنية » التى حددها للنسيب الجيد مشهورة بما فيه أكثر من الكفاية ، ولكن إجمالا مهما يأتى فى أعقابها يقول :

---

(١١) كتاب الصناعتين ص ٢٦٥ .

(١٢) الموازنة جـ ١ ص ٤٠٠ .

(١٣) نقد الشعر ص ٦١ وما بعدها .

« وما أختم به القول أن المحسن من الشعراء فيه هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد وجد مثله ، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر » . وهذه العبارة يمكن أن تكون غاية فى القوة أو غاية فى التهافت حسب قدرتها على إيقاظ التجربة الإنسانية وقوة الاستدعاء والتمثل ، أو تعلقها بالعموميات والصور والمعانى الشائعة ، وهنا يقوم التطبيق ، أو النقد العملى ، بكشف المستوى وتحديد المسار ، فهو يعجب مثلا بتشبيه يزيد بن الطثرية رأسه فى حال كون الجمة عليه وبعد حلق ثور أخيه إياها :

فأصبح رأسى كالصخيرة أشرفت عليه عقاب ثم طارت عقابها

« فقد أحسن يزيد فى هذا البيت ، حيث تصرف فى التشبيه ، وأحسن أيضا فى تشبيه رأسه بعد الحلق بالصخرة ، وذلك أنه قريب منها فى الضخامة والملاسة واللون المائل إلى الخضرة »(١٤) . هذا اتجاه غالب فى « فهم » وظيفة الصورة ، كأنها مجرد أداة إيضاح هدفها أن تقول إن هذا يشبه ذاك ، فى الجوانب الحسية أكثر من غيرها وسنرى أمثلة عديدة لذلك .

وإذا وضعنا قائمة تتضمن القطع الشعرية التى كانت موضع الإعجاب عند كثير من النقاد والبلاغيين العرب سنجدها أبياتا « ليس فيها شىء » ، وهذا التعبير الذى لم نجد عنه محيدا نأمل أن يكون قادرا على الإيحاء بما نريد من الجمع بين السلاسة التى تصير انزلاقا ، والسهولة التى تختلط بالسذاجة ، والألفة التى توشك أن تكون عامية ، والتلقائية الإخبارية التى تجافى التصور وتتداخل مع لغة السرد الذى يتعلق بخيال السامع أكثر مما يدل على خيال المبدع ، فحين يقول عاشق إن عينه مؤرقة وقلبه مستهام ، يمكن أن نجد فى هذا التعبير كل الخصائص التى أشرنا إلى توافرها فى النماذج المنتقاة ، فاقرأ إن شئت شيئا من النماذج الكثيرة التى وضعها القاضى الجرجانى فى صدر كتابه لأكثر من شاعر ، واقرأ مثلا ما اختاره للبحترى – صدر المطبوعين – مما قاله عن عفو خاطره وأول فكرته ، وهى التى مطلعها :

ألام على هواك وليس عدلا إذا أحببت مثلك أن ألاما(١٥)

---

(١٤) السابق ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(١٥) الوساطة ص ٢٣ .

بل نقرأ ما اختاره أبو هلال للبحترى ، واعتبره من المنظوم المطمع الممتنع [١٦] فى مجال الغزل وهو من أكثر ميادين القول اتساعا وأحقها بالابتكار عند الشاعر الحق ، والعاشق الحق :

يتأبى منعما ، وينعم إسعا — فا ، ويدنو وصلا ، ويبعد صدا
أغتدى راضيا وقد بت غضبا — ن ، وأمسى مولى وأصبح عبدا
رق لى من مدامع ليس ترقا — وأرث لى من جوانح ليس تهدا
أترانى مستبدلا بك ماعشـ — ـت بديلا أو واجدا منك بدًّا
حاش لله أنت أفتن ألحا — ظا وأحلى شكلا وأحسن قدًّا

وهذا تعقيب على الأبيات التى اعتبرها الناقد البلاغى أبو هلال من المطمع الممتنع لرجل لم يضعه تاريخ الأدب بين نقاده ، ومحاولته الوحيدة المبكرة جديرةبالعناية ، إنه ابن داود الأصفهانى صاحب « الزهرة » ، يقول :

« أما هذا الشعر فمن أضعف شىء أعرف ، وذلك أن صاحبه إنما استحسن صورة وقدًّا ، فمتى تغير حسنها أو رأى ما هو أحسن فى عينه منها اتبعه وتركها ، على أنه مع افتقاره إلى خليله وعدمه لشكله ونظيره منتقلا فى هواه ، فمرة يتسخط ومرة يترضاه حتى يمسى مولى ويصبح عبدا ، وهذه حالة خسينسة ، فإن كان لابد للمحب من التباعد عن المحبوب فليكن ذلك ظاهرا فى الأفعال غير معتقد فى القلوب » [١٧] وسنضع فى الاعتبار أن ابن داود يهتم بهذه الأبيات لغرض واحد هو دلالتها على صدق العاطفة ، ونحن نشاركه فى القول بزيف عاطفتها ، وتبقى الصياغة التى يوجه إليها نقدين فى الصميم ، وذلك أنه استحسن صورة وقدا فظلت أسباب تعلقه بها حسية تماما ، سطحية تماما لا تكشف عن مشاعر داخلية أو توحد روحى وجدانى بتلك المحبوبة ، ثم إنه لجأ إلى السرد الإخبارى عن حالته بين السيادة والعبودية ، وكان ينبغى أن يتحول الإحساس إلى حركة ، فيظهر فى الأفعال وليس فى الأقوال ذات الطبيعة

---

(١٦) كتاب الصناعتين ص ٦٩ .

(١٧) ابن داود الأصفهانى : النصف الأول من كتاب الزهرة ص ١٦٤ والأبيات فيه زيادة عما اقتبسه العسكرى مع اختلاف فى الترتيب .

الأنبائية لا التصويرية .

وخلاصة هذه الرحلة أن النقد العربى أقام مقاييسه العامة على واقع الشعر العربى ذى النزعة الخطابية والتعبيرات المباشرة ، وعلى الرغم من إشارات متفرقة إلى أهمية التصوير فإن الواقع الحسى ظل يشد هذا العنصر الأصيل ويتحكم فيه ، وظل الشاعر شاخص البصر إلى العالم الماثل أمامه ، ونادرا ما نظر بعينيه فى أعماقه ، وأندر من ذلك أن يتجاوز الماثل إلى المتخيل ، وإذا بلغه أخذ يقيسه على مرئياته وتجاربه المعاشة ، فأفسد كل شىء بالقياس العقلى للأشياء وإغلاق طريق البديهة . وحين استهلت أول حركة تجديد على يد أبى تمام ، ترفض السهولة والتسطح ، كما ترفض تجزئة المدركات ، وتبحث من ورائها عن علل كامنة ومنطق خاص بها ، فإن النقد – بوجه عام – رماه بالتكلف ، وما نحسبه إلا العجز عن فهمه ، مع تلك السلفية الجامدة ، والحرص على أن يبقى الشعر والشاعر من زينة المجالس ، يلقى قصيدته فيهتز المجلس ويزهو ، وعنه تروى ويتمثل بها فيستفيض ذكر سيد المجلس حامى الشاعر وراعيه ، مما يستلزم أن يكون هذا الشعر ترديدا لرؤية عامة ، وليس كشفا عن رؤية خاصة ، هى الرؤية الشعرية .

الصور البيانية :

مضت البحوث النقدية فى اتجاهين ، آثر أحدهما الحسّ الذوقى فاتجه إلى النقد التطبيقى ، القائم على اختيار النصوص وتحليلها ، وكان مسه للأصول النظرية مسًّا رفيقا كالآمدى والقاضى الجرجانى . أما الاتجاه الآخر فكان أكثر حرصا على وضع الإطارات النظرية ومن ثم الاهتمام بالتقسيم والتعريف والتعليل . ويجىء تناوله للنصوص الشعرية فى حدود إيضاح المبدأ النظرى لا أكثر ، والمثل الواضح لذلك ، قدامة بن جعفر ، وقد كان عبد القاهر الجرجانى (٤٧١ هـ) الثمرة الناضجة لتفاعل هذين الاتجاهين ، مع كل مازخرا به من روافد الثقافات الأجنبية ، وما انتهى إلى القرن الخامس من حركات التجديد فى الشعر ، والنضوج فى دراسة اللغة وظواهرها ، والفلسفة والأصول والتفسير . وقد تتعجل بعض الأقوال وترى أن عبد القاهر هو أول من حول النقد الأدبى إلى بلاغة ، باعتباره قد خصص « دلائل الإعجاز » لمسائل علم جديد يعتبر مكتشف مسائله ومنظم أبوابه ، وهو علم المعانى ، وخصص « أسرار البلاغة » لعلم البيان حيث اهتم بالاستعارة بشكل رئيسى ، ثم بالتشبيه بأنواعه ، والكناية .

وفى هذا القول قدر كبير من الصدق ، ولكنه يغمط الجانب التطبيقى فى تحليل النصوص حقه ، وهو يحتل مساحة واهتماما كبيرين ، لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الجانب العملى هو أهم ما فى الكتابين معا ، فعبد القاهر – على أية حال – لم يبتدع تعريفات جديدة ، بل إن نظرية النظم التى يشاد به استنادا إليها فى الدراسات البلاغية الحديثة ، قد سبق (السيرافى) إليها[١٨] ، وتجلت مهارته فى البسط والتحليل ، فنسب القول إليه وإن لم يكن البادئ به ، كما يهمل الزعم السابق تداخل الأقسام فى الكتابين مما ينفى عن الرجل تحمل تبعة عزل البلاغة العربية عن التيار النقدى العام ، وتحويلها إلى قواعد وأطر مفرغة جافة .

لقد كان الذوق والإحساس بالجدة والابتكار هو أساس التقسيم فى دراسة مبكرة مثل كتاب البديع لابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذى صدره بخمسة فنون مستجدة سماها البديع ، وهى تصنف الآن فى علمى البيان والبديع ، على أنها جميعا تقريبا تجنح نحو التصوير ، التجسيدى والصوتى والذهنى ، وإذا استحضرنا هذه الأقسام ، الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الأعجاز على ما تقدمها والمذهب الكلامى ، سنجد مصداق ما نقول . وبين اثنى عشر محسنا لم يعتبرها من البديع – وهذا يعنى أنها الأكثر تداولا فى أساليب القدماء – لانجد غير التشبيه والكناية يمكن أن يضافا من بينها إلى وسائل التصوير البيانى ، غير أننا سنجد أقساما أخرى من علم المعانى وعلم البديع يمكن أن تضاف مستكملة ما نعتبره « أنماط الصورة فى البلاغة العربية » متجاوزين ذلك التقسيم الشائع التقليدى الذى خص كل علم من علوم البلاغة بوظيفة من وظائف التعبير الفنى لا يراد له أن يتجاوزها ، وفى هذا جمود فى الرؤية ، وإنكار لتساند وسائل التأثير والتصوير كما سنرى ، وتعسف فى تشقيق الأثر الكلى للتعبير الفنى .

فهدف علم المعانى – عند هؤلاء – هو بيان مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وكل ما يترتب على ذلك من تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء ، وما يتعلق بالخبر من خروج عن مقتضى الظاهر ، وخروج ضروب الجملة الإنشائية عن معاناها الأصلى ، ثم أحوال الإسناد . أما علم البيان فسبيله أن يعين على إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى درجة وضوح دلالتها عليه ، وأخيرا فقد خص علم البديع بتحسين الكلام . وهذا التقسيم مع المهام المنوطة به من فعل المتأخرين ، وقد رأينا معنى البديع عند ابن المعتز ، ورأينا بعضا من مباحثه مثل التجنيس والمطابقة تدرس إلى

---

(١٨) انظرعن هذا الموضوع تفصيلا : إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ٦١ ، ٣٥٥ وهامشها ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ وقد توفى السيرافى سنة ٣٦٨ هـ وقد تحدث عن « معانى النحو » فى مناظرته لمتى بن يونس .

حوار الاستعارة فى « أسرار البلاغة » . وقد أصابت هذه الشعارات العامة علوم البلاغة بالجمود ، وعزلتها عن التفاعل الحى فى بناء أسلوب أدبى مؤثر ، لا نعنى فقط أنها ظلت تدور فى حلقة من الأمثلة الجزئية المعزولة ، وإنما نضيف إلى ذلك ما فرض عليها تعسفا أن تلزمه كمجال وحيد ، فالمخاطب والمتكلم هما محور علم المعانى ، وعلاقات المجاز العقلى ، وقرائن المجاز اللغوى هما محور علم البيان ، وفن الزخرفة الصوتية والمعنوية هو الأساس المفترض لعلم البديع ، وهذا تجن صريح .

من هذه البداية سنضرب صفحا عن دراسات البلاغيين بعد عبد القاهر ، ونتعرف على جهود هذا العالم ومن سبقه فى إطار الصور البيانية ، كما تصورها هذا الرعيل ، ثم نعقب على ذلك بما نراه من إضافة أنماط بلاغية أخرى حسبت على هذا العلم أو ذاك وفرضت عليها طبيعته العامة دون وجه حق .

لقد كان الشاعر القديم يستعمل البديع – بالمعنى الذى أراده ابن المعتز وفى حدود فنونه الخمسة ، بما فيها المذهب الكلامى الذى نفاه ابن المعتز عن القرآن ، واستدل عليه بشعر إسلامى[١٩] ، ولكن (حفنى شرف) يكتشف نموذجاً مطولا له فى شعر النابغة[٢٠] ، ويهمنا الآن المبدأ العام ، فأمثلة ابن المعتز تشير إلى استخدام القدماء لهذه الوجوه ، ومع هذا فإنها اعتبرت كالتوابل ، قليلها صالح وكثيرها مفسد وقد وضعت « الاستعارة » بعيدا عن الضوء على الرغم من الإشادة باستعارات امرئ القيس فى كتابات القدماء ، ونص عمود الشعر على التشبيه صراحة ، ومهد له بالإصابة فى الوصف فى حين لم يضع الاستعارة كمبدأ فى ذاته ، بل هى مبدأ مشروط بمناسبة المستعار منه للمستعار له ، بل تشرح الاستعارة وكأنها لا تختلف غاية عن التشبيه[٢١] . وفى رأينا أن الالتواء بالاستعارة لتعود إلى التشبيه هو ما يناسب الإدراك المسطح للأشياء ، ويناسب التعلق بالواقع الحسى من جانب آخر ، والعجز عن التوحد بأشياء الطبيعة ، فكأن السامع يريد دا مما أن يسمع تقريبا أو توضيحا للأشياء الغائبة أو المعانى المجردة ، بوضعها فى علاقة مشابهة بأشياء معلومة لتصير بدورها معلومة أيضا ، وليس هذا هدف الاستعارة التى قد تدفع بالشىء إلى الغموض ليحل فى موقعه من الإدراك العقلى الهادف إلى

---

(١٩) البديع ص ٥٣ .

(٢٠) البلاغة العربية ص ٨١ .

(٢١) راجع فى تفاصيل عمود الشعر : إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٤٠٤ وما بعدها .

الكلى والمتطلع إلى اكتشاف أنساق وليس جزئيات . لقد كتب المبرد فصولا طويلة فى كامله عن التشبيه ولم يلتفت إلى الاستعارة ، وجعل قدامة التشبيه نعتا من نعوت المعانى الدال عليها الشعر ، كما سبق قدامة ، ابن طباطبا إلى تمييز التشبيهات بالصوت أو الشكل أو الحركات ، ولكن ما يعيبه حقا ، وهو عيب يكاد يكون عاما فى دراسات القدماء ، هو أن الحرص على التشابه الخارجى فى بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية وهى الأهم فى مضمون الصورة بوجه عام (فضلا عن ضرورة تماسك مجموع صور القصيدة فى شعور موحد ، وهو أمر لم يلتفت إليه) فهى لا تجتلب لمجرد توضيح منظر بعيد عن الإدراك الحسى المباشر وإنما للتعبير عن مالا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة لتباعده عن مناطق الإدراك الحسى المباشر ، وقد أشرنا من قبل إلى سذاجة تشبيه الرأس الحليق بالصخرة ، وهو تشبيه عامى تماما لا يغير منه وضع عقاب فوقها ، ولا نظن أن العقاب أو هذه الجمة كانت أداة صيد أو إرهاب وإنما كانت أداة زهو وجمال ، « وقد قال أوس بن حجر يشبه ارتفاع أصواتهم فى الحرب تارة وهمودها وانقطاعها تارة ، بصوت التى تجاهد أمر الولادة :

لنا صرخة ثم إسكاتة كما طرقت بنفاس بكر

التطريق قرب الولادة ، أو خروج بعض الولد[٢٢] » ويشعر قدامة بقلق غامض لا يستطيع تعليله تجاه هذا التشبيه لرأس مدرسة التجويد ليقرر ، فيعود ليقرر أن الشاعر لم يرد فى هذا الموضع نفس الصوت ، وإنما أراد حاله فى أزمان مقاطع الصرخات ، وإذا نظر فى ذلك وجد السبب الذى وفق بين الصورتين واحدا ، وهو مجاهدة المشقة والاستعانة على الألم بالتمديد فى الصرخة[٢٣] . لقد نفى قدامة شيئا استدرج إلى إثباته ، حاول فى البداية أن يحصر وجه الشبه فى التتابع الزمنى ، ولكن مالبث أن وجد نوع الألم وأسلوب مقاومته يتداخل مع هذا التتابع الزمنى أو هو الذى يصنعه . ومن الصحيح أنه لا يمكن تشبيه شىء بشىء فى كل الأوجه وإلا كانا بمثابة شىء واحد ، وصحيح نسبيا أو غالبا أن وجوه التشابه والاشتراك ينبغى أن تكون أكثر من وجوه الاختلاف كما قرر البلاغيون ، ولكن هذا لا يعنى إهمال الأوجه

(٢٢) نقد الشعر : ص ١٢٣ .

(٢٣) السابق : ص ١٢٤ .

الأخرى ، إنما قابلة لأن تكون قوة معطلة (بفتح الطاء) محايدة ، ولكن من الخطر أن تتحول إلى قوة سالبة ، مضادة ، كما فى التشبيه السابق ، وينبغى أن يوضع فى الاعتبار تفاصيل الصورة الحسية ، بنفس درجة التجريد إلى معنى مختبئ فى طواياها ، وهذا هو مايسوغ تنويه ابن طباطبا ببعض التشبيهات الغريبة ، كقول مسلم بن الوليد :

وإنى وإسماعيل يوم فراقه لكالغمد يوم الروع فارقه النصل
فإن أغش قوما بعده أو أزرهم فكالوحش يُدْنيها من الأنس المحل (٢٤)

ومحاولة التقعيد لفن التشبيه تكشف — بصفة عامة — عن رؤية ساذجة لوظيفته ، فأبلغه عند العسكرى مايهدف إلى إخراج مالاتقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه الحاسة أومالم تجرِ به العادة إلى ما جرت به العادة ، أو مالا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها ، أو مالا قوة له فى الصفة إلى ماله قوة فيها (٢٥) ، و « أن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة » (٢٦) ، وفيما عدا الوجه الثالث عند أبى هلال فإن بقية الأقوال تنم على ارتباط حاد بالإدراك الواعى للأشياء والقصد إلى توضيحها ، وكما يقول مصطفى ناصف بحق إن هذا الإلحاق المزعوم يتضمن أن المشبه وجد فى النفس على حالين إحداهما قبل أن يقرن بالمشبه به ، وهنا كان على تلك الحال المتواضعة ، وواضح ما فى هذا من خطأ — كما يقول — « فلا وجود للمشبه فى خارج مساق التشبيه ألبتة » (٢٧) .

وإلى الآن فإن بحث عبد القاهر فى التشبيه لا يزال أقوى ماكتب فى بابه بالنسبة للبلاغة العربية ، على الرغم من أنه لم يحطه بالعناية التى أحاط بها الاستعارة ، ولعله بذلك قد صحح نسبة الأهمية فى لغة التعبير الشعرى وصوره . وحديثه عنهما يخلط الأوراق فيجعل التشبيه أساس الاستعارة أو مسوغها ، كما يجعل التركيب الاستعارى هو المطمح للتشبيه الجيد (٢٨) . وحين

---

(٢٤) شوقى ضيف : البلاغة : تطور وتاريخ . ص ١٢٥

(٢٥) كتاب الصناعتين ص ٢٤٥

(٢٦) الوساطة ص ٤٧١ .

(٢٧) الصورة الأدبية ص ٥٩

(٢٨) فيقول : « والتشبيه كالأصل فى الاستعارة وهى شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة » ويقول : « وإذا نظرت فى أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ، ولا رونق لها مالم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة مالم تكنها » . انظر أسرار البلاغة ص ١٢٢ ، ١٣٧ .

يشيد بالتشبيه الذى يكتشف التقارب من خلال التباعد فيجمع بين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين[٢٩] ، فإنه يرتكز على فلسفة تقربه من الاستعارة ، غير أنه لا يلبث أن يتوكأ على الاستدلال المنطقى الجافى بطبيعته للإدراك الشعرى ، وهذا نفسه هو ماورط عبد القاهر فى إصراره على أن التشبيه التمثيلى ينبغى أن يكون وجه الشبه فيه عقليًا ، وقد اكتفى سائر البلاغيين بوجه الشبه المنتزع من عدة أشياء ، دون ما شرطه عبد القاهر فى استسلامه لنزعته الأصولية المنطقية ، التى دخلت فى صراع مع ذوقه الفنى ، ولقدكانت النماذج الشعرية التى يضرب بها المثل فى الجودة طرفا فى هذا الاضطراب ، حيث تتحقق شرائط الجودة الصماء فى تشبيهات تعيسة ميتة ، فالشمس كالمرآة فى كف الأشل ، والقمر كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر ، والعقد فى جيد الحسناء كالجمرات ، وأزهار البنفسج كأوائل النار فى أطراف كبريت ! ! . إن الطرافة والندرة مطلب عزيز ، ولكنه مطلب مغرر يمكن أن يقود إلى العقم ، فما السبيل ؟ .

« واعلم أنى لست أقول لك إنك متى ألفت الشىء ببعيد عنه فى الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت ، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين فى الجنس وفى ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوى بينهما مذهبا وإليهما سبيلا ، وحتى يكون ائتلافهما الذى يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس فى وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور ، فلا ، لأنك فى ذلك بمنزلة الصانع الأخرق فى تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه ، حتى تخرج الصورة مضطربة ، وتجىء فيهانتوّ ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو ، وإنما قيل شبهت ، ولا تعنى فى كونك مشبها أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير ، إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه ، ولا يمكنك بيان مالا يكون ، وتمثيل مالا تتمثله الأوهام والظنون . ولم أرد بقولى : « إن الحذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس » أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق فى المعانى كالغائص على الدر »[٣٠] .

---

(٢٩) السابق ص ٢٤٦ .

(٣٠) أسرار البلاغة ص ٢٣٧ .

لقد تكرر « العقل » فى هذا النص مرتين ، وفهم ضمنا مرة ثالثة ، فى حين أن « الحدس » وقد ذكر مرة واحدة – هو الكلمة المناسبة . إن عمل العقل يأتى تاليا للحظة الكشف التى تتم عبر رؤية غير زمنية تلمح وحدة المنبع وإن اختلف المصب ، ثم يتجلى دور العقل فى إحكام الصياغة ليدل بأقوى طريقة على حدث غير مشوب . والحق أن عبد القاهر لو أتيحت له مراجعة ما كتب لتبين له ما وقع فيه من تناقض فى مبحث التشبيه خاصة . سنحمد له اهتمامه بالتشبيه التمثيلى ، ولكن لغير السببين اللذين أرجع إليهما تأثيره القوى :

« فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلىّ ، وتأتيها بصريح بعد مكنى ، وأن تردها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم ، وثقتها به فى المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام »(٣١) .

أما السبب الثانى : « وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الألف . . ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمس بها رحما . . وأقدم لها صحبة ، وإذا نقلتها فى الشىء بمثله عن الدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة فى القلب ، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع ، وعلى حد الضرورة ، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم ، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ، ثم مثلته ، كمن يخبر عن شىء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب ويقول : هاهو ذا ، فأبصره تجده على ما وصفت » .

أما سبب إعجابنا بالتشبيه التمثيلى ، فهو المسوغ الثالث الذى ذكره عبد القاهر دون أن يقصد فى مكان آخر ، فالحق أن التشبيه التمثيلى يعتبر أقصى امتداد للصورة البلاغية – عند عبد القاهر وغيره – ومن ثم يمكن اعتباره أطول تركيب لجملة بلاغية ، فهو أقرب « وحدة » جزئية إلى مفهوم الأسلوب أو « التأليف » كما يسميه عبد القاهر ، والمتعة الذهنية تتأتى للقارئ من إعمال فكره فيما يقرأ ، وتنبهه المستمر وربطه لما مضى بما هو آت : « إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة

(٣١) أسرار البلاغة ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

فى طلبه ، وما كان منه ألطف ، كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجاجه أشد . . فإن المعانى الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول ، ورد تال إلى سابق » .

ويمثل هنا بقول البحترى :

دان على أيدى العفاة وشاسع عن كل ندٍّ فى الندى وضريب

كالبدر أفرط فى العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

ثم يقول : « أفلست تحتاج فى الوقوف على الغرض من قوله : «كالبدر أفرط فى العلو» إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز فى كونه دانيا شاسعا وترقم ذلك فى قلبك ، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثانى عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه إلى تلك ، وتنظر إليه كيف شرط فى العلو الإفراد ليشاكل قوله : « شاسع » لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهى فى القرب فقال : « جد قريب » فهذا هو الذى أردت بالحاجة إلى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك فى طلبه واجتهاد فى نيله »[٣٢] .

وعبد القاهر يحذر من اللجوء إلى التعقيد إغراء ببذل الجهد الذى حبّذه ، ويفهم ضمنا من احتفائه بتماسك الصورة وانتشارها على مساحة البيتين ، أنه يضع التشبيه التمثيلى – لهذا السبب أيضا – فى منزلة فوق التشبيه غير التمثيلى .

أما وجه التناقض فى هذا التركيب المفروض للتشبيه التمثيلى فيظهر فى طرحه بعض التساؤلات المعبرة عن قلقه وجوابه عليها ، وسنرى أن الجواب غير مقنع ، ليس للسؤال وإنما لما عبر عنه من قلق . لقد ذكر أن المشبه به إنما هو بمثابة برهان حسى على صدق قضية عقلية مفهومة من المشبه ، كما نجد فى المثال السابق من شعر البحترى ، وفى قول ابن المعتز :

اصبر على مضض الحسو د فإن صبرك قاتله

فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله

(٣٢) أسرار البلاغة ص ٢٦٣ ، ٢٧١

وقول أبي تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ماكان يعرف طيب عرف العود

ومن هنا فإن عبد القاهر يتساءل : هل سبب الأنس بالتمثيل أنه « يصحح » المذكور ، و« يثبت » أن كونه جائزا ، حتى لا يكون تمثيل إلا كذلك ؟

« فالواجب أن المعانى التى يجىء التمثيل فى عقبها على ضربين : غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ويدعى امتناعه واستحالة وجوده ، وذلك نحو قوله :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وذلك أنه أراد أنه فاق الأنام وفاتهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة ، بل صاركأنه أصل بنفسه ، وجنس برأسه ، وهذا أمر غريب . . وبالمدعى له حاجة أن يصحح دعواه فى جواز وجوده على الجملة ، إلى أن يجىء إلى وجوده فى الممدوح ، فإذا قال : « فإن المسك بعض دم الغزال » فقد احتج لدعواه ، وأبان أن لما ادعاه أصلا فى الوجود ، وبرأ نفسه من صفة الكذب ، وباعدها من سفه المقدم على غير بصيرة ، والمتوسع فى الدعوى من غير البينة ، وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته ، حتى لا يعد فى جنسه ، إذ لا يوجد فى الدم شىء من أوصافه الشريفة . .

والضرب الثانى : ألا يكون المعنى الممثل غريبا نادرا يحتاج فى دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة وإثبات . نظير ذلك أن ينفى عن فعل من الأفعال التى يفعلها الإنسان الفائدة ، ويدعى أنه لا يحصل منه على طائل ، ثم يمثله فى ذلك بالقابض على الماء . . » ويمثل له بقول المجنون :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

فخيبة سعى المجنون فى أن يسعد بليلى ليس بعجيب ولا ممتنع خارج على العرف ، حتى يحتاج إلى شاهد أو بينة ، ومن ثم فالفائدة هنا ، وسبب الأنس كما يقول أن حال قيس مع ليلى قد يحتاج إلى بيان المقدار ، وأن يوضع موضع القياس من غيره ليظهر مبلغه (٣٣) . فكما ترى

(٣٣) أسرار البلاغة ص ٢٣٥ ، ٢٣٦

فإن عبد القاهر يشعر أن هذا الضرب الثانى هو الذى يحتاج إلى إقناع بمشروعية وجوده ، فإذا كان الشاعر يدعى أمرا ممكنا معروفا فأى حاجة له فى التشبيه ؟ وهنا يشير إلى جانب من القيمة الفنية للتشبيه وهو بيان الحالة النفسية ماثلة فى محسوس أو ما عبر عنه بالمقدار والقوة والضعف والزيادة والنقصان ، وهذا أساس هش لا يستدعى تشبيه التمثيل دون غيره من ألوان التشبيه أو أشكاله . والنوع الأول ، أو الضرب البديع فاقد بشكل حاسم للأساس المنطقى الذى بنى عليه ، فأى علاقة حتمية بين الممدوح والقمر ، أو الصبر على الحسود وتقوت النار بنفسها . . إلخ ، إننا لا ننكر شرف هذه التشبيهات وجدتها ودلالتها على اللماحية ونفاذ الحدس ، لكننا نستبعد أن يكون القياس أو البرهنة هى السبب فى قوتها ، إنها من باب أولى تقدم تصورًا قائمًا بذاته ، يستمد مبرراته من ذاته ومن المشاهدة الحسية ، ومن تضافر القوانين الكونية ، ورد السلوك الإنسانى إلى مكانه من الطبيعة التى هو جزء منها ، خاضع لنفس تحولاتها ، إن لم يكن ممتزجا بها على الحقيقة .

ما الاستعارة فقد اختلف حظها كثيرا فى الدراسات النقدية والبلاغية العربية ، لقد تجاهلها ناقد فى حجم قدامة ، ونالت كلمات لا تغنى من الجاحظ والقاضى الجرجانى وأبى هلال وغيرهم ، وظلت بمعزل عن الاهتمام الجاد حتى أدركها عبد القاهر . وفلسفة الاستعارة قائمة فى قدرتها على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة فى بناء صورة واحدة ، وهى هنا كالطبيعة نفسها التى تمتص اختلاط الاستعارات (٣٤) ، ولعل كلمات هربرت ريد عن وظيفة الاستعارة تضعنا على بداية الإطار الذى تحرك فيه العقل البلاغى العربى تجاه الاستعارة . يقول : إن الكلمات التى تستخدم نعوتا هى كلمات تستعمل لتحليل مباشر ، فحينما تكون فى أذهاننا صورة مركبة ، ولكى نعبر عن هذه الصورة تماما ، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التى تكونها (كأى وصف تفصيلى يمكن أن نستعين فيه بالتشبيه أيضا) أما الاستعارة فإنها عكس هذه العملية التحليلية ، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت ، تتلاقى فى صورة واحدة مسيطرة ، إنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ، ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية ، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مساو محسوس (٣٥) .

ويمضى ريد موضحا هذه النقطة الأخيرة مؤكدا أن اهتمام أرسطو بالاستعارة فى مجال الشعر

---

(٣٤) Metaphor, P. 34.

(٣٥) English Prose Style, P. 25.

هو الصواب ، لأن الاستعمال الرئيسى للاستعارات شعرى دائما . » والقول بأن الاستعارة نتيجة التمعن طلبا لصفة دقيقة ، هو قول مضلل . إن الدقة التى ننشدها هى دقة مساواة لا دقة وصف تحليلى ، وحيث إن النثر هو فن الوصف التحليلى فى الأساس ، فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر »(٣٦) ، وبهذا يكون قد نفى أمرين وأثبت عكسهما ، نفى أن تتم الاستعارة بإرادة عامدة تبحث عنها ذهنيًّا حتى تجدها ، وذلك حين ربطها بالحدس الذى هو ضرب من الاكتشاف الوهلى القائم على نفاذ الرؤية الروحية للأشياء والظواهر ، ولا يعتمد على عمليات عقلية منظمة يمكن التحكم فيها ، والأمر الثانى ناتج عن الأول ، فوظيفة الاستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشىء أو حتى تجسيده ، وإنما إدراكه . والإدراك غير الرؤية ، وحين نعرض على مخيلتنا استعارة امرئ القيس لليل « فقلت له لما تمطى بصلبه . . . إلخ » فإننا لا نرى فى المخيلة صورة جمل واضحة ، أو حتى أجزاء الجمل التى نصت عليها الاستعارة : الصلب والأعجاز والكلكل ، وإنما نجد كتلة سوداء ثقيلة تجثم على الأنفاس بضراوة .

وإذن فلم يكن الآمدى على صواب وهو يشرح مسوغا استعارة امرئ القيس السابقة قائلا : وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه . نحو قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعانى والاستعارات ولا المجازات ، وهو فى غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندى منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه ، فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط وصدرا متثاقلا فى نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة ، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه . وهذه أقرب

(٣٦) Ibid, P. 25.

الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له[٣٧] . وأول كلام الآمدى غير آخره ، فإن تكن الاستعارة لائقة ملائمة فهذا مطلب أساسى ، وأما أن تكون منتظمة لجميع النعوت فهذا قول يمكن أن يكون عميقا جدا إن دل على قوة الإدراك الموحد بين المستعار منه والمستعار له ، دون أن يعنى ذلك دقة التفاصيل أو تناظرها بينهما ، وهو ما أراده الآمدى للأسف فى تحليل الاستعارة ، وبهذا التصرف المضاد لطبيعتها يلتوى بها لتصير هى والتشبيه سواء .

ولكن : ما الذى يقوم به التركيب الاستعارى ؟

إن إدراك التشابه فى التباين هو منبع الاستعارات ، وهذا التشابه المكتشف يشبع الحنين الإنسانى إلى النظام والكمال ، وهذا مصدر لذة كبرى تحققها الاستعارة ، فهذه الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحد فى مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنسانى فى اكتشاف النظام فى العالم الخارجى ، وبناء استعارة جيدة يعنى إشباع جزء من تطلع العقل إلى إسباغ النظام على ما حوله[٣٨] وقدرته على التأثير فيه ، وهذا هو معنى العلاقة ، فالعلاقة نفسها معنى ، وهو معنى تبادلى — وهذا هو الجانب الذى لم يلتفت إليه المنظرون فى البلاغة العربية — فحين سمى بن جونسون الزنبقة « شجيرة النور وزهرته » كان يخبرنا أساسًا بشيء عن الزنابق ، وثانويا كان يخبرنا بشيء يتعلق بالنور ، ولكنه كان يفعل ذلك أيضا بطريقة تغنى تجربتنا مع الزنابق ، ومن ثم سنكتشف أن ثلاثة أشياء قد جدلت أو ركبت بطريقة لا يمكن فيها فصل عنصر عن الآخرين : معنى النور يعطى الزنبقة ، والمعنى الذى يعطيه النور للزنبقة ، والمعنى الذى تعطيه الزنبقة للنور[٣٩] . هذه الأضلاع الثلاثة تتوحد — وليس تتلاقى — لتصنع علاقة ذات معنى بين النور والزنبقة ، وهذا المعنى يستخلصه كل قارئ من سياق القصيدة . والقول بحنين العقل إلى الاستعارة نابع من نظرية أخرى سبقت الإشارة إليها ، ترى أن المجاز هو اللغة الأصل ، وأن الاستعارة هى اللغة الإنسانية الأولى ، التى ظلت تحافظ على ازدواجية المعنى حقبا طويلة ، بالربط بين المشاهد وأثره الباطنى[٤٠] ، فمن الصحيح ما يلاحظ من أن النقد

---

(٣٧) الموازنة : جـ١ ص ٢٤٩ ، ٢٥٠

(٣٨) C. Day Lewis. The Poetic I mage. P. 35.

(٣٩) Ibid, P. 35.

(٤٠) انظر أيضا : مصطفى ناصف : الصورة الأدبية — ص ١٢٦ .

كثيرا ما ينظر إلى الاستعارة ، « وكأنها ثقب فى باب على طبيعة الواقع الذى يتجاوز نطاق الخبرة البشرية ، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء . وهذا الموقف يجعل من الصعب رؤية عمل تلك الاستعارات التى تؤكد الإطار عارضة نفسها علينا كاختراعات متعمدة ، كوسيلة أساسية أصلا ليس لرؤية داخل حياة الأشياء ، بل لرؤية الشعور الإنسانى الخلاق الذى يشكل عالمه الخاص »(٤١) ، وهذا العالم يقوم – شعريًّا – على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال ، وبين الذات والموضوع ، وبهذا وحده صارت الاستعارة دعامة التصور الشعرى ، وجزءا أساسيًّا فى البناء الشعرى ، فحيث يزاوج عنصر بعنصر آخر فإنه يبرز الإمكانية الكامنة فى كلا العنصرين معا(٤٢) .

ونعود إلى عبد القاهر لنجد عنده الكثير من مناحى الإدراك العميق للاستعارة ، فهى تمتع العقل وتؤنس النفس وتوفر الأنس ، ولا يستغنى عنها الكلام حتى تعيره حلاها ، وبها ترى الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعانى الخفية بادية جلية . وهنا لابد من جلاء تصور أضافه القاضى الجرجانى فى معرض تحليله لبعض استعارات المتنبى ، من خلال القياس على بعض استعارات أبى تمام ، التى لم تكن موضع إعجاب لما فيها من غرابة التصور وإسراف فى تجسيد المجردات . يعوّل القاضى الجرجانى على قبول النفس للاستعارة أو نفورها ، وعلى سكون القلب أو نبوه ، أى الانطباع ، ولكنه لا يلبث أن يحاول اكتشاف فارق موضوعى يمكن التعويل عليه ، « وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه ، واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه ، وقد كان بعض أصحابنا يجارينى أبياتا أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة ، وخرج عن حدّ الاستعمال والعادة ، فكان مما عدد منها قوله :

مسرة فى قلوب الطيب مفرقها ... وحسرة فى قلوب البيض واليلب

وقوله :

تجمعت فى فؤاده همم ... ملءُ فؤاد الزمان إحداها

فقال : جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا وللزمان فؤاداً . وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقارنة .

---

(٤١) W. Nowottny, The Languag Poests Use P. 87.

(٤٢) Ibid, P. 98.

فقلت له : هذا ابن أحمر يقول :

ولهت عليه كل معصفة هوجاء ليس للبّها زبر

فما الفصل بين من جعل للريح لبا ، ومن جعل للطيب والبيض قلباً ، وهذا أبو رميلة يقول :

هم ساعد الدهر الذى تتقى به وما خير كف لا تنوء بساعد

وهذا الكميت يقول :

ولما رأيت الدهر يقلب ظهره على بطنه فعل الممعك بالرمل

وشاتم الدهر العبق يقول :

ولما رأيت الدهر وعرا سبيله وأبدى لنا ظهرا أجب مسمعا
ومعرفة حصاء غير مفاضة عليه ، ولونا ذا عثانين أجدعا
وجبهة قرد كالشراك ضئيلة وصعر خديه وأنفا مجدّعا

فهؤلاء قد جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء تام الجوارح ، فكيف أنكرت على أبى الطيب أن جعل له فؤادا ؟ .

وفى حين لا يجد محاور الجرجانى جوابا ، فإنه يظل متمسكا برأيه القائم على إحساس داخلى يتقبل استعارة ابن أحمر للريح لبا ، ويرفض استعارة المتنبى للطيب قلبا.ويمضى القاضى خطوة أبعد ، فيحاول تعليل ذلك بقوله : إن الريح لما خرجت بعصوفها من الاستقامة ، وزالت عن الترتيب ، شبهت بالأهوج الذى لا مسكة فى عقله ولازبر للبّه ، ولما كان مدار الأهوج على التباس العقل حسن من هذا الوجه أن يجعل للريح عقلا ، فأما الدهر فإنما يراد بذكره أهله ، فإذا جعل للدهر ساعدا وعضدا ومنكبا فقد أقيم أهله مقام هذه الجوارح من الإنسان ؛ وليس للطيب والبيض واليلب ما يشبه القلب ، ولا ما يجرى مع هذه الاستعارة فى طريق .

وقوله :

ملء فؤاد الزمان إحداها

إن عدل به إلى أهله ، وأزيل عن مقتضى لفظه اختل المعنى وانقطع ، عن قوله بعده :

فإن أتى حظها بأزمنة أوسع من ذا الزمان أبداها

فهذا فصل واضح وفرق ظاهر . وأما أبيات شاتم الدهر فإنما صدرت مصدر الهزل ، وجرت على عادة فى الاستعمال متداولة[٤٣] . . ووجه الخطر فى هذا الاستنتاج الذى توصل إليه القاضى الجرجانى أنه يخرج بالاستعارة إلى غير مجالها ، إلى الإسناد وهو يتم عن طريق العقل لا اللغة ، فكأنما هى نوع من المجاز العقلى ، فى حين أنها فى المجاز اللغوى أقدر على القيام بوظيفتها وهى التركيب والصهر والتوحيد ، وليس مجرد التصوير أو تقريب الشبه كما ظن القاضى .

هذا التصور العقلى لمعنى الاستعارة يلاحقها عند القدماء ، وهذا الآمدى – مرة أخرى – يخطئ أبا تمام فى استعارة ممتدة ، على نحو أكثر جودة وتماسكا من استعارة العبق التى لم يرض عنها القاضى ووصفها بالهزل ، وهى أدخل فى لغة الفن والتصوير الشعرى من أمثلته التى تولى الدفاع عنها . أما بيتا أبى تمام فهما :

فلو ذهبت سنات الدهر عنه وألقى عن مناكبه الدثار

لعدل قسمة الأرزاق فينا ولكن دهرنا هذا حمار

قوله « وألقى عن مناكبه الدثار » لفظ ردىء ، وليس من المعنى الذى قصده فى شىء ، وصدر البيت لائق بالمعنى ، فلو كان اتبعه بما يكون مثله فى معناه بأن يقول : فلو ذهبت سنات الدهر عنه واستيقظ من رقدته أو انتبه من نومه أو انكشف الغطاء عن وجهه ، لكان المعنى يمضى مستقيا ، لأن من كان ذا سنة أو نوم أو مغطى عن وجهه أو عينيه ، فإنه لا يبصر الرشد ولا يكاد يهتدى لصواب . وإنما هذه كلها استعارات ، والمراد بها هداية القلب وإبصاره وفهمه ، وقد جرت العادة باستعارتها فى هذا المعنى . فأما دثار المناكب فليس من هذا الباب

(٤٣) الوساطة ص ٤٢٩ – ٤٣١ والزبر : الرأى أو القوة .

فى شيء ، إذ قد يبصر الإنسان رشده ، ويهتدى لصواب أمره وعلى مناكبه دثار وعلى ظهره أيضا حمل ، ولا يكون ذلك مع النوم والرقاد والغطاء على العين . . ولفظة الدثار أيضا إنما تستعمل لمنع الهواء والبرد ، لا لمنع الفهم والرشد[٤٤] فهنا التزام بالواقع المادى الحرفى والتمسك بالتفاصيل والتجارب اليومية الجزئية ، وهذا مسلك مفسد لإدراك الطاقةالإيحائية ومعطل لها بتوجيهها إلى خدمة واستكمال « صورة معتادة » وليس « صورة – معنى » كما ينبغى أن يكون الأمر ، ولو تذكرنا ما قيل حول « شجيرة النور وزهرته » فسنكتشف لونا آخر من ألوان القصور فى تحليل الاستعارة ، وهو أن هذا التحليل يمشى فى اتجاه واحد ، من المستعار منه إلى المستعار له مهملا الضلعين الآخرين من أضلاع تأثير الاستعارة ودور الذهن فى تصيد علاقاتها الثلاثية التركيب . أما عبد القاهر فقد أضاف فكرة « الجامع فى كل » وهى تتجاوز القول بوجه الشبه وإن كانت قريبة منها ، إلا أنها أكثر تركيبا وتوحدا ، فالجامع فيهما يعنى أنهما فى هذه النقطة شيء واحد على الحقيقة وليس الادعاء ، حتى وإن اشترط عبد القاهر وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلى ، وهذا شرط قائم فى نفس المتكلم وليس فى تركيب الاستعارة ، فقد قبل عبد القاهر أن تكون « رأيت شمسا » استعارة ، تريد بها إنسانا يتهلل وجهه كالشمس ، وليس فى لغة الاستعارة ما يدل على ذلك وإنما هو السياق ومزاج المتكلم ودواعى الكلام . وقد لمس عبد القاهر فكرة الجامع أو التشابه فيما هو متباين بطريقة متوافقة مع اهتمامه بالمنطق ، ورعايته للدلالة اللغوية فى نفس الوقت ، وحرصه على العلاقة فى إطار الإسناد ، توكيدا لنظريته فى النظم ، ويتجلى هذا فى فلسفته للاستعارة بإعادتها إلى التشبيه ، ولكنه مشروط بنزعة التوحد التى يمكن أن تمضى فى ثلاثة مسالك :

« وإذا كان الأمر كذلك ، فالذى يستحق بحكم هذه الجملة أن يكون أولا من ضروب الاستعارة أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجودا فى المستعار له ، من حيث عموم جنسه على الحقيقة ، إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب فى الفضيلة والنقص ، والقوة والضعف ، فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه ، ومثاله استعارة الطيران لغير ذى الجناح إذا أردت السرعة ، وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع فى حركته من علو . . ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها جنس واحد من حيث الحركة ، فأفردوا على الإطلاق إلا أنهم نظروا إلى خصائص الأجسام فى حركتها ، فأفردوا حركة كل نوع منها باسم ، ثم إنهم

(٤٤) الموازنة : جـ ١ ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

إذا وجدوا فى الشىء فى بعض الأحوال شبها من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس . . ومن ذلك أن « فاض » موضوع لحركة الماء على وجه مخصوص ، وذلك أن يفارق مكانه دفعة فينبسط.، ثم إنه استعير للفجر» . وهنا يأتى ببعض النماذج الشعرية ، كقول البحترى :

يتراكمون على الأسنة فى الوغى　　كالفجر فاض على نجوم الغيهب

وقول أبى تمام

وقد نثرتهم روعة ثم أحدقوا　　به ، مثلما ألّفت عقدا منظما

وقول المتنبى :

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة　　كما نثرت فوق العروس الدراهم

فللفجر انبساط وحالة شبيهة بانبساط الماء وحركته فى فيضه ، والنثر فى الأصل للأجسام الصغار كالدراهم والدنانير والجواهر والحبوب ونحوها ، لأن لها هيئة مخصوصة فى التفرق لا تأتى فى الأجسام الكبار ، ولأن القصد بالنثر أن تجتمع أشياء فى كف أو وعاء ، ثم يقع فعل تتفرق معه دفعة واحدة ، والأجسام الكبار لا يكون فيها ذلك ، لكنه لما اتفق فى الحرب تساقط المنهزمين على غير ترتيب ونظام ، كما يكون فى الشىء المنثور ، عبر عنه بالنثر ، ونسب ذلك إلى الممدوح ، إذ كان هو سبب ذلك الانتثار.

والضرب الثانى من الاستعارة كالسابق من حيث وجود الشبه فى المستعار له والمستعار منه على الحقيقة ، مثل : « رأيت شمسا » تريد إنسانا يتهلل وجهه كالشمس ، فهذا له شبه باستعارة « طار » لغير ذى الجناح ، وذلك أن الشبه مراعى فى التلألؤ وهو كما يعلم موجود فى نفس الإنسان المتهلل ، لأن رونق الوجه الحسن فى حسّ البصر مجانس لضوء الأجسام النيرة . . غير أن الفرق بين هذا وسابقه ماثل فى أن الاشتراك ههنا فى صفة توجد فى جنسين مختلفين كالإنسان والشمس ، وليس كذلك الطيران وجرى الفرس .

والضرب الثالث يتحمس له عبد القاهر ويسميه « الصميم الخالص من الاستعارة » ويميزه أن الشبه مأخوذ من الصور العقلية ، وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب . مثل قوله تعالى : « واتبعوا النور الذى أنزل معه » فليس ما بين

النور والحجة مثل ما بين طيران الطائر وجرى الفرس من الاشتراك فى عموم الجنس ، ولا مثل ما بين الرجل والأسد من الاشتراك فى طبيعة معلومة تكون فى الحيوان كالشجاعة ، لأن النور صفة من صفات الأجسام محسوسة ، والحجة كلام[٤٥] .

لقد اتخذ عبد القاهر خطوة جريئة فى اعتبار العلاقة بين انقضاض النجم الحقيقية وانقضاض الفرس الاستعارية ، كالعلاقة بين الوجه الحسن والضوء فى الجسم المنير ، فى المثال الأول يلتقى المتباينان على دلالة عامة ، وفى المثال الثانى يلتقى المتباينان فى مجال إدراكى واحد يتعلق بالبصر ، وإذا كان هذا الكشف الكبير يقلل أو يلغى اقتناعنا بالنوع الثالث الذى تحمس له عبد القاهر ، ومبناه توحد الصورة العقلية ، حيث يختفى البعد التاريخى الضارب فى القدم الذى يمكننا مراقبته فى الدلالات اللغوية (المثال الأول) واختلاط المدركات وشهادات الحواس (المثال الثانى) ويتوكأ على نوع من القياس العقلى الذى لا ترفضه الصورة ولكنها تأباه دعامة وحيدة لها ، إذا كان كشف عبد القاهر للبؤرة اللغوية والإدراكية (الحواسية) التى تتولد فيها الاستعارات قد استقر على قاعدته الصحيحة برغم الانحراف الذى تشهد به ماسماه « الصميم الخالص من الاستعارة » فإنه قدم أقوى مبررات ضرورة الإيمان بأن التصور الشعرى (الاستعارى) للأشياء مجاف بطبيعته لواقع علاقاتها الماثلة ، باحث لطبيعته عن علاقات أعمق ، قد تبدو مهوشة ، ولكنها الأكثر صدقا على الحقيقة : يقول :

« ومبنى الطباع وموضوع الجبلة ، على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكانت بالشغف منها أجدر ، فسواء فى إثارة العجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجود الشىء فى مكان ليس من أمكنته ، ووجود شىء لم يوجد ولم يعرف من أصله فى ذاته وصفته »[٤٦] .

رؤية واقتراح :

لقد تشعب البحث أكثر من مرة ، ولكننا نعتقد أن الروافد جميعا قد عادت إلى المجرى الرئيسى فى الوقت المناسب . لقد كانت وقفتنا خاصة مع طبيعة الصورة ، ودور العقل فى إدراكها ، ومدى ارتباطها التبادلى بالمجال اللغوى المحيط بها وقدرة هذا المجال على أن يجعلنا

---

(٤٥) أسرار البلاغة ص ١٥٦ .

(٤٦) السابق ٢٤٦ .

أكثر وعيا بالصورة ، واكتشافا لاتجاهات الشاعر ومنحاه فى تكوين الوثبة وعلاقة الوثبات .
وفى وقفة أخرى مع دور الخيال فى صياغة الصورة متوحدا مع الفكر أو مشكلا له كان من الضرورى أن نعرف شيئا عن أثر الصورة من الناحية النفسية ، فهى منبه ومثير ، وبخاصة حين يكون النمط مجازيا يستخرج الدلالة الصحيحة من غير معدنها . وفى هذا الفصل كان ضروريًّا أن نحصر الجهد نسبيًّا فى جهود البلاغيين ، وقد رأينا كيف اهتمت هذه الجهود بالتشبيه أولا ، وبالاستعارة ثانيا ، وربما كان العكس هو الأحق ، على الأقل باعتبار أن المادة المتوفرة للباحث فى هذا المجال شعرية فى أساسها . على أن الكناية – وهى القسم الثالث فى علم البيان – لم تحظ باهتمام كبير ، اكتفاء بأنها قسم من أقسام المجاز ، ففيها جانب مما فى الاستعارة ، إذ لابد من علاقة ، ولكنها متحررة من القرينة ، فليس ثمة ما يمنع من إرادة ظاهر ما تدل عليه ، أى أن لها قدرا من الاستقلال ، وبهذا تقترب من التشبيه فى المستوى الإدراكى الذى تنبعث عنه أو تثيره ، فحين يقول النابغة فى الغساسنة :

رقاق النعال طيب حجزاتهم يحيون بالريحان يوم السباسب

فهو كناية عن الترف والشرف ، وهذا نوع من التجريد المعتمد على القياس ، وليس فى اللفظ ما يدفع أن يكون المراد هو إثبات هذه الأشياء بذاتها لهم .

هذا قول القدماء ، ولكن بعض الكنايات تستقل عن معالمها الحسية ، وتمضى مع الدلالة غير عابئة بغير تجسيد هذه الدلالة تحسينا أو تقبيحا ، فحين يقول المتنبى مثلا :

بكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنه غنم
يستخشن الخزَّ حينَ يلمسه وكان يَبْرِى بظفره القلم

إن الكناية فى الشطر الأخير مما لا يتصور حمله على الحقيقة ، ولكنها أدت دورها فى تجسيد البشاعة والخشونة بشكل حاسم لم يلغه التعبير المجرد المباشر فى الشطر الأول من البيت نفسه[٤٧] . ولكى نحسم قضية الدلالة المزدوجة للكناية لنتأمل هذه الأبيات لذى الرمة ، وفيها

(٤٧) تأمل وحدة الوثبة فى هذين البيتين وتأثيرها فى انتقاء المفردات ومكونات الصور ، فى العلاقة بين الأرض والدوس والمرعى ، والغنم (الصوف) والخشونة والحرير (الملمس) والظفر (أقروها الظلف) والقلم ، وكذلك تأمل طابعها الشعبى العجيب .

بعض من الكنايات الجيدة :

ليست بفاحشة فى بيت جارتها ولا تعاب ، ولا ترمى بها الريب
إن جاورتهن لم يأخذن شيمتها وإن وشين بها لم تدر ما الغضب
صمت الخلاخيل خود ليس يعجبها نسج الأحاديث بين الحى ، والصخب
وحبها لى ، سواد الليل مرتعدا كأنها النار تخبو ، ثم تلتهب

فهذا تصوير لشاعر من أساتذة التصوير فى شعرنا القديم ، فى عبارات قليلة جمع الحسن وحرارة العاطفة وبراعة الأعماق فى صور متتابعة ، قليلة الألفاظ متعددة الإشعاعات ، قوية التماسك حتى ليلغى تماسكها أية مماحكات ذهنية ، كالتساؤل حول نفى الفحش عنها فى بيت جارتها ، وهل يعنى ذلك نفيه أيضا فى بيتها ؟ ومع إمكان هذا الالتواء بالمراد فقد أضاف الشاعر « ولا تعاب » ، والجار أكثر تسقطا للأخبار من غيره ، غير أنه لم يهمل صورتها فى بيتها ، وهى قائمة على الحب الملتهب كالنار ، فليت شعرى ، هل جاء الربط بين أول الأبيات وآخرها عن وعى عميق بطبيعة الإنسان – المرأة – العفة ؟ ! ونقف عند كنايتين : « لم تدر ما الغضب » كناية عن الحلم ، « ليس يعجبها نسج الأحاديث » كناية عن البعد عن الفضول والثرثرة . ولكن التحليل لبنية هاتين العبارتين – من الناحية المنطقية – يعطى دلالة مختلفة ، « فليس يعجبها نسج الأحاديث » تقوم على الرفض الواعى بما ترفض ، إنه لا يعجبها ، وهو مالا تدل عليه : « لم تدر ما الغضب » ، والمعنى هنا يختلف كثيرا عن القول بأنها لا تحب الغضب ، أولاتستسلم للغضب ، لقد أراد الشاعر أن يبالغ فى وصفها بالحلم والأناة ، فلو أخذنا المعنى بحرفيته لصار وصفا بالعجز والبلادة ، وهو لم يرد ذلك قطعا ، بدليل هذه الكناية الثانية ، وإذن فإن الكناية الأولى تضاف إلى كناية المتنبى السابقة التى لا يصح أن تراد فى معناها المباشر حتى وإن لم تكن هناك قرينة مانعة من إرادة المعنى الظاهر . . إن الموقف والسياق أقوى قرائن التعبير الفنى ، وليس المعنى الشعرى كامنا فى قرينة أو علاقة ، إنه كالأريج ، يلتقط من كل اتجاه ، والحس الباطنى هو قطب الاتجاهات كلها .

إلى هنا استقرت أنماط الصور البيانية التى قام على رعايتها علم البيان : التشبيه والاستعارة والكناية . ولكننا فى الحقيقة سنحاول أن نشير إلى أنماط أخرى قد تكون أقل مساسا بجوهر البناء الشعرى ، غير أن طاقتها التصويرية تستحق قدرا من العناية . وهذه الأنماط الأخرى تمتد

بين علوم البلاغة الثلاثة ، التى تنقسم من خلال هذا التصور إلى قسمين وليس إلى ثلاثة ، دعنا من مبررات التقسيم القديم بين رعاية مقتضى الحال ، وإيراد المعنى الواحد بأكثر من طريقة وتزيين الأسلوب بمحسنات معنوية ولفظية ، فنى القول تداخل واضح وعجز عن التصور الحق لبناء أسلوب أدبى ، فالبلاغة كلها مراعاة مقتضى الحال ، حتى وإن ابتذلت هذه العبارة لكثرة دورانها ، إنها الصدق الفنى ، بكل ما تحمل العبارة من رعاية حق المبدع والمتلق وأصول التعبير الفنى ودوافعه الخاصة فى هذا العمل ، والعامة فى حاجة الإنسان إلى أن يتجاوز ذاته الفردية ويؤثر فى الآخرين . أما القسمان اللذان ينقسم إليهما التعبير فيعتمدان على وضع جدلى مستمر بين الضبط والتجاوز ، وهما معا غريزتان عقليتان وعادتان من عادات الاستعمال اللغوى ، وليس يتميز بهما الأسلوب الأدبى ، ولكن الأديب يتميز بتعديل النسب ، وإيجاد نسق بين كل من وسائل الضبط ووسائل التجاوز . فى أعماق كل منا رغبة فى أن يكون مبينا ، يأخذ مكانه بين الجماعة اللغوية من خلال قدرته على الانصياع لقوانينها التعبيرية ، وهذا يستدعى منه الضبط ، الخضوع لمطلق التعبير الموضوعى ، وهو بطبيعته ذونزعة تجريدية تقوم على العلاقات المنطقية بين أركان الكلام ، فى حدود الدلالة المعجمية أو الاجتماعية . وتعادل هذه النزعة إلى الإبانة بالخضوع إلى الانضباط والالتزام بموضوعية التعبير اللغوى ، نزعة مضادة أو مقابلة إلى الخصوصية والتميز ، تدعو المبدع إلى التجاوز بتحديد أفق خاص له يكتشفه بمعاناة مع الألفاظ والعلاقات اللغوية التى يغادر بها الإطار الاجتماعى ، ويصحبها فى سريرته لتعايشه فى تجربته ، لتعود بدورها إلى مكانها من الأسلوب ، وقد حملت من ألوان هذه المعايشة الخاصة ما هو نقيض طبيعى لدلالتها المنضبطة معجميًّا أو اجتماعيًّا . على هذا سيكون علم المعانى علما ضابطا حين يتعرض لفائدة الخبر ، وأغراضه وأضربه ، وحين يتعرض للجملة الإنشائية وأقسامها ، وحين يتكلم عن الإسناد وأحوال المسند والمسند إليه . ولكنه سيكون علما متجاوزا ، فيه طاقة لا تخفى من الذاتية : ذاتية الكاتب وذاتية التجربة وذاتية الموقف ، ومن ثم ذاتية الأسلوب ، حين يبدأ فى الاستثناء ، فيغادر فائدة الخبر إلى لازم الفائدة ، وأسباب وعلامات خروج الخبر عن مقتضى الظاهر ، وكذلك الأمر فى أقسام الإنشاء الطلبى ، بخروج الأمر عن معناه الأصلى لدواع خاصة ، وخروج النهى عن معناه الحقيقى لقرائن ماثلة أو مفهومة ، ومحاولة اكتشاف معان تتجاوز حدود ما يطلب من الاستفهام رعاية لحق القرينة . وحين نلمح التجاوز ورفض الانضباط المراعى لموضوعية التعبير اللغوى سنجد ظلال

الصورة فى قلب التعبير.

لنتذكر الآن الكلمات الأخيرة التى ختمنا بها الفصل الخاص بطبيعة الصورة ومحاولة تحديدها ، وكيف تمردت الصورة على كل تعبير ، فهى التشبيه والاستعارة والكناية ، وهى صورة رسمت بكلمات ، وهى الوصف بكلمات شحنت عاطفة وانفعالا ، وهى التعبير ذو الدلالات الحسية ، وهى التجسيد للمجرد . لقد أحصينا هذا كله بغير ملل ، ولكننا أنهينا الفصل بما هو توطئة لما نحن بصدده الآن . لقد قلنا على التحديد ، فى ختام جولتنا السالفة :

« إن مخاطبة الحواس ، والتمرد على الدلالة الحرفية ، واكتشاف علاقة ، وتحرك الخيال بين قطبين ، وإدماج الحسى بالمجرد فى شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ، تمثل أهم ما ينبغى أن يتحقق فى الصورة الشعرية ، وفى الصور داخل البناء الشعرى ، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار ، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد ، وتوتر فى الإدراك الفكرى يخلف الانسجام » .

وهذا القول الذى انتهت إليه سياحتنا بحثاً عن الصورة ، سيسمح بدخول أنماط تعبيرية لم تكن تصنف كصور ، وفيما أشرنا إليه من تجاوز الفائدة إلى لازم الفائدة وفى استعمالات الأمر والنهى والدعاء إلخ . يتحقق التمرد على الدلالة الحرفية ، واكتشاف علاقة ، وتحرك الخيال بين قطبين ، وبخاصة حين تتجمع عناصر أخرى فى التعبير أقوى صلة بالمواد التصويرية كالحسّ ، أو ما يخاطب الحواس من المعنوى .وستتعلم شيئاً جديداً هو ألا نقصر وعينا بالصورة على عناصرها المباشرة ، فإذا كانت الصورة فى أنماطها الثلاثة المتداولة يمكن أن تستغنى بنفسها أحياناً يساندها الموقف المضمر فى نفس المتكلم ، فإن بعضاً منها ، وما نقترح إضافته كأنماط جديدة للصورة يتطلب أن نسعى إلى « المجال الحيوى » اللغوى الذى يدخل فى تكوين الصورة بشكل غير مباشر ، لكنه ضرورى لاستيعاب كافة معطياتها . ولهذا يروى بيت حجل بن فضله القيسى بشطريه دائماً :

جاء شقيق عارضاً رمحه   إنّ بنى عمك فيهم رماح

فليس من الممكن معرفة لازم الفائدة ، وهو المعرفة التى تناقض السلوك ومن ثم استحقت التأكيد ، دون قراءة الشطر الأول ، الذى أعطى الصورة فى الشطر الثانى مبرراتها ، ومثال آخر يخرج فيه الاستفهام إلى التعجب ، مثل قول المتنبى ، حين صرع بدر بن عمار أسداً :

أمعفر الليث الهزبر بسوطه لمن ادخرت الصارم المسلولا ؟

إن الاستفهام التعجبى فى الشطر الثانى لا يستقل برسم صورة ، ولكنه جزء أساسى من الصورة المعنوية ، من الدلالة المستخلصة فى الصورة التى رسمها الشطر الأول .

ونختم هذه اللمحة بالقول بأن « التجاوز » يترك طابعه التصويرى حتى وإن لم يرسم صورة تامة ، وربما كان هذا خاصا بالجملة الإنشائية التى لم تتحقق بعد ، ويعنينا صدر هذا القول ، وينبغى أن ندعمه الآن : إننى حين أسمع شخصاً ينادى : « يا زيد » فإن دلالة ذلك تظل تجريدية عقلية تماما ، ولكن إذا كان النداء لغير شخص مثل : « ياسارى البرق غاد القصر واسق به » وحتى لو اقتصر الأمض على المنادى فقط : « ياسارى البرق » فإن التجسد الحسى لرجل شاخص إلى الأفق وقد رقت ملامحه وجداً وحنيناً ، هى المقابل المباشر لمن يفهم معنى هذا النداء . وإذن فإن نوعية المنادى ودلالة النداء يمكن أن تكون صورة أو جزءاً من صورة ، أو إيحاء باستقبال صورة ، وهكذا .

وإنه لحدس صائب حقًّا أن يضع ابن المعتز التجنيس والمطابقة وردّ الأعجاز على ما تقدمها فى قسم واحد مع الاستعارة ، صحيح إنه كان يبحث فى طواياها عن المبتدع ولكنها جميعاً تشترك فى نزوعها الحسىّ وجنوحها إلى التصوير ، ولقد فطن عبد القاهر إلى شيء من ذلك حين اهتم بالجناس — دون غيره مما اعتبر من علم البديع فيما بعد — وبالطباق أحياناً . ونحن ننكر أن يكون هدف البديع معرفة وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة . وهذا الإنكار قائم فى جانب منه على رفض اعتبار وضوح الدلالة هدفاً فنيًّا للكتابة ، ونرى أن المطابقة — بمعنى الصدق الفنى — هى الهدف الوحيد ، وأنها تتضمن جانب الدلالة ، وما يسمى تحسيناً هو جزء لا يتجزأ من الدلالة ولا معنى لفصله واعتبار نشاطه بمثابة فضله يمكن الاستغناء عنها . ولكن عبد القاهر مع اعترافه بقيمة التجنيس ظل مشدوداً إلى الدلالة العقلية ، ولعله مهد بذلك إلى تقسيم المحسنات بين عقلية ولفظية ، وهو تقسيم عجيب حقًّا إذ لا يتصور أن يكون الموقع العقلى وحده مبرراً ، كما لا يتصور أن يكون البناء الصوتى وحده دافعاً للاستحسان حتى وإن عاند التصور وهدم الصورة .

ويقول عبد القاهر :

أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان موقع معنيْيهما من العقل موقعاً

حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً . أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام فى قوله :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت   فيه الظنون أمذهب أم مذهب

واستحسنت تجنيس القائل :

حتى نجا من خوفه ومانجا

وقول المحدث (أبو الفتح البستى)

ناظراه فيما جنى ناظراه   أو دعانى أمت بما أو دعانى

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت فى الثانى ؟ ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلاّ مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها . . .

فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلاّ بنصره المعنى ، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولا وجد فيه إلا معيب مستهجن ، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به ، وذلك أن المعانى لا تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه ، إذ الألفاظ خدم المعانى والمصرفة فى حكمها ، وكانت المعانى هى المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها . [٤٨]

إن عبد القاهر الذى أطال التفكير أمام أقل نأمة فى التعبير الفنى [٤٩] كان شديد الثقة فى الفهم السائد للتجنيس ، فالمسألة فى ظنه لن تزيد عن كلمة تردد أو جزء فيها مرتين ، فى كل مرة لها معنى بذاتها أو من خلال متعلقها قد يكون المعنى الثانى عكس الأول (نجا وما نجا) وقد

---

(٤٨) أسرار البلاغة ص ١٠٠ والطريف حقا أن عبد القاهر اعتبر التجنيس مردودا فى حسنه إلى ما يتصور فى العقل ، ولكن المتأخرين قد وضعوه فى المحسنات اللفظية أى أنهم غلبوا الجانب المسموع على جانب الدلالة . وسنرى أنه لا يمكن تجريد العنصر الدلالى من قيمته الصوتية ، وأن تحليل عبد القاهر قد أرهص بذلك .

(٤٩) انظر مثلا تحليله لبيت الفرزدق :

وما حملت أم أمرئ فى ضلوعها   أعق من الجانى عليها هجائيا

وقوله : والنكتة التى يجب أن تراعى فى هذا أنه لا تتبين لك صورة المعنى الذى هو معنى الفرزدق إلا عند آخر حرف من البيت ، حتى إن قطعت عنه قوله هجائيا ، بل الياء التى هى ضمير الفرزدق لم يكن الذى تعقله منه مما أراده الفرزدق بسبيل – دلائل الإعجاز ص ٤٦٦ .

لا يكون (ناظراه – ناظراه ، أو دعانى – أو دعانى) ولكننا لو تدبرنا الأمر فسنجد فيه شيئاً آخر ، فالتعبير فى هذا البيت الأخير يقوم على ألفاظ ملتبسة ambiguous يحتمل ظاهرها معنين ، وهذا الفن التعبيرى الاحتمالى ، أو الـ Paradox يدفع بقدر من الغموض الذى يغلف الصورة الذهنية أو المعنى بما يشبه الضباب ، الذى لا يلبث أن ينقشع بالوضوح الزاحف مع استكمال البيت أو الأبيات ، ومن ثم تتحدد معالم المعنى ، أو تقترب من التحديد . لقد قرأ عبد القاهر بيت البستى على أن « ناظراه » الأولى فعل أمر (رجاء أو التماس) لمخاطبين ، أما الثانية فهى عيناه ، وهى فاعل جنى ، ولكن هل هناك حقًّا ما يحول دون العكس ؟ هل هناك ما يحول دون أن تكون الكلمتان بمعنى واحدٍ هو العينان ؟ ليس هناك ما يحول دون الاعتبار الأول ، ولكن الثانى غير ممكنٍ نحويًّا لوجود « أمت » بالجزم جوابا للأمر « دعانى » الذى يوافقه أن يكون معطوفاً ، وإذن فلن يتحقق التصور للمعنى إلاّ بعد بلوغ نهاية البيت ، وهذا التخلخل فى التركيب ، يؤدى إلى تخلخل فى المعنى ، ومن ثم فى علاقات أجزاء التعبير ، وهذا كله مقصود لرسم معنى القلق العاطفى ومعاناة الحب ، فينتهى الأمر بالتجنيس فى هذا المثال إلى أن يصنع صورة نفسية باطنية لتعثر المحب وضياع الوضوح عنده ، وقد عبر عن هذا فنيًّا بأقوى وسائل الإيحاء والتصوير ، حين لجأ إلى كلمات محتملة المعنى ملتبسة الدلالة قابلة لأكثر من سياق . وإذن فإنه من الخطل اعتبار التجنيس أو الجناس محسناً لفظيًّا كما زعموه . على أن الأمر فيما سموه محسناً معنويًّا أشد ظهوراً ، ويكفى أن ننظر فى الطباق وتداخله مع المجاز فى حركة واحدة ، فإذا قال الشاعر :

حلو الشمائل وهو مر باسل   يحمى الذمار صبيحة الإرهاق

أو قال الآخر :

إذ نحن سرنا بين شرق ومغرب   تحرك يقظان التراب ونائمه

فلسنا ندرى على أى وجه انحصر الحسن فى المطابقة بين حلو ومر ، ويقظان ونائم ، وكيف يمكن اعتبار هذا من قبيل المحسن المعنوى وهو صميم الصورة وجوهر المعنى ! ! بل قد يثير حواراً فلسفيًّا يحاول أن يوفق بين الأضداد ، كما فى تأويلهم لقول قطرى بن الفجاءة :

ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب   جذع البصيرة قارح الأقدام

فقد حمله بعضهم على القلب ، وأن المراد قارح البصيرة جذع الإقدام ، كما يقال إقدام غر ورأى مجرب ، ولكن هناك تأويلين يعارضان القلب :

أحدهما أن يريد أن هذا الموطن الذى وصفه كان أعظم موطن حضره وأشد موقف شهده فيئس فيه من الحياة وأيقن بالتلف حين رأى نفسه دريئة للرماح ودمه قد خضب سرجه ولجامه كما ذكر فى هذا الشعر ، ثم خلص من هول ذلك الموقف ووقع الأمر على خلاف ماكان وقع فى نفسه حين انصرف وقد قَتَل ولم يُقْتَل ، فحدثت له إذ ذاك بصيرة أن الإقدام غير علة للْحِمام ، وأن من يركن إلى الإحجام خيفة من أن يصاب فليس على بصيرة ، إذ لو شهد ما شهدت ثم انصرف مصيباً لا مصاباً لحدثت له بصيرة بأن السلامة غير مقصورة على مواطن الدعة ، وأن الهلاك غير موقوف على مواقف المكافحة ، وحمله اجتماع الظفر له والسلامة بالإقدام على ألا يركن إلى الإحجام ، فعبر عن قرب عهد حدوث البصيرة له عند انصرافه عن تلك الحرب بأن جعل البصيرة جذعة لأن الجذع هو الذى على أول سنة الأخذ فى الاستحكام ، وجعل الإقدام قارحاً لأنه كان من سجيته ثابتاً قبل البصيرة .

والتأويل الثانى ما حكاه ابن سنان الخفاجى عن أبى العلاء صاعد بن عيسى الكاتب أنه جاراه فى بعض الأيام فى هذا البيت ، فقال صاعد : « ما المانع أن يكون مقصوده لم أصب أى لم ألف على هذه الحال بل وجدت على خلافها جذع الإقدام قارح البصيرة ، ويكون الكلام على وجه غير مقلوب ، فتمكن الدلالة على أن قوله فى البيت لم أصب بمعنى لم ألف دون ما يقولون من أن مراده لم أجرح من قوله قبل :

لا يركنن أحد إلى الإحجام يوم الوغى ، متخوفاً لحِمَامِ
فلقد أرانى للرماح دريئة من عن يمينى مرة ، وأمامى
حتى خضبت بما تحدر من دمى أكناف سرجى أو عنان لجامى
ثم انصرفت ، وقد أصَبْت ، ولم أُصَب جذع البصيرة ، قارح الإقدام

فكيف يكون لم يصب وقد خضب بدمه أكناف سرجه ولجامه ، فأما قولهم : إنه أراد من دمى أى من دماء قومى وبنى عمى فمبالغة منهم فى التعسف والعدول عن وجه الكلام ليستمر لهم أن يكون الكلام فاسداً غير صحيح .

ثم قال الخفاجي : « وهذا الذى ذكره أبو العلاء وسبق له وجه يجب تقبله واتباعه فيه . وفحوى كلام قطرى تدل على أنه أراد أنه جرح ولم يمت إعلاماً أن الإقدام غير علة فى الحمام وحض على الشجاعة وبغض الفرار .[٥٠]

لم يكن الأمر إذن على السذاجة التى افترضت فى شأن « المحسنات » ، وقد ظهر الدور الجوهرى الذى يمكن أن تؤدى إليه فى بناء الصورة وتوجيه المعنى بمقابلة بريئة المظهر بين الجذع والقارح ، ويمكن أن نجد لذلك أشباهاً كثيرة تتعلق بفنون أخرى مما يعرف بعلم البديع ، وهذه التسمية مختصة بالزخرفة اللفظية قد اقترنت بالعصر الوسيط – ما بعد القرن السادس الهجرى – حين انحطت الحياة الاجتماعية العربية أمام الغزو الأوربى وزحف العناصر التركية ، وانهيار النظام والروح العربية وتحلل القيم الثقافية تمهيداً لذلك ونتيجة له أيضاً ، فى تلك الفترات صار اللعب بالألفاظ هدفاً فى ذاته ، وصار تنضيد العبارات كما تنضد قطع « الأرابيسك » فى نقوش المساجد والقصور ، مجرد نسب ولون وصوت بلا مضمون ، وهذا ما لا ندافع عنه ، هذا الإسراف ليس هو الذى نعنيه حين نقترح إعادة النظر فى تقسيم علوم البلاغة ، وتقسيم فنون البديع بين محسنات معنوية وأخرى لفظية . إن البلاغى المعاصر حين ينشأ على هذه العقيدة ويدفع إليها بالشعر فإن رؤيته تتجمد عند هذه الفنون ، وكأن الشعر لا يعنى سواها ، وكأنها لا تعنى غير البهرج والزينة ، فى حين أننا ضربنا أمثلة عديدة ، ولا يزال باستطاعتنا أن نقدم المزيد فى هذا المجال لنؤكد أن المحسن البديعى حين يكتشفه (وليس يصنعه) ذهن مدرب أو خيال ثاقب فإنه يصير جزءاً أساسيًّا من المعنى ، وعنصراً لا يمكن تجاهله فى إقامة الصورة ، ومن التبسيط المخل أن يتصور أحد أن المعنى أو الصورة قد تمت قبل أن يأخذ مكانه . هذا شىء يمكن أن نجد عليه عشرات الأمثلة من الشعر القديم والحديث فى فنون التتميم والإيغال والغلو والالتفات . انظر مثلا قيمة الالتفات من المضارع إلى الماضى فى قول (تأبط شراً) فى صراعه مع الغول :

بأنى قد لقيت الغول تهوى ... بشهب كالصحيفة صحصحان
فأضربها بلا دهش فخرت ... صريعاً لليدين وللجران

(٥٠) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

أو ما يدعى عند البلاغيين التقليديين بالإغراق ، فى قول امرئ القيس يصف أنفاس صاحبته عند النهوض من النوم :

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر
يعل به برد أنيابها إذا غرد الطائر المستحر

لم ير المصنفون المحدثون فى البلاغة العربية إلاّ ما رآه القدماء التقليديون من قول بالإغراق الذى يتجاوز المبالغة ، حين انتهوا إلى « معنى » – مجرد معنى – أن فمها طيب الرائحة فى وقت تتغير فيه روائح الأفواه ! ! فاقرأ إذن قول مصطفى ناصف عن هذين البيتين :

« جعل امرؤ القيس رائحة فمها جزءاً من نفس الصبح وموسيقاه وبهجة الشعور بالحياة ، فأين هذا كله من رداءة المبالغة التى يضل الآخذ بها ؟ » (٥١)

وإذا كان الاهتمام العام بين البلاغيين قد اتجه إلى المجاز اللغوى ، بل انصرف مفهوم الصورة البيانية إليه أصلا ، إلى التشبيه بتبعية مفهوم الاستعارة له كما يتوهمون ، فإن إهمال المجاز العقلى أمر يفتقد التبرير المقنع ، وإذا كان الظن الذى أخذ عندهم صفة الثبات أن المتكلم لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلاّ إذا ضاقت به الحقيقة (! !) فإن هذا أمر يثير الدهشة حقًّا لحضارة كان أعظم ما خلفت هو فنها الشعرى الذى آثر المجاز عن رحابة لا عن ضيق. وإذا كان المجاز فى ظنهم لا يلجأ إليه إلاّ لثلاثة معان هى الاتساع والتوكيد والتشبيه ، فقد أهمل التصوير الذى ليس تشبيهاً بالحد البلاغى فما القول فى صورة « واسأل القرية » ، وفى صورة « وجعلنا الأنهار تجرى من تحتهم » وفى صورة « يجعلون أصابعهم فى آذانهم من الصواعق حذر الموت » ؟ هذه بعض صور صنعها المجاز العقلى ، وركبت على هذا النحو لتلائم متطلبات مشهد وطبيعة وموقف ، وتكشف طوايا ومشاعر ، فليس السر فى تقدير المحذوف لتصحيح الإسناد ، ليس الهدف أن نكتشف ما قرينة العدول عن إسناد الشىء لما هو له فى العرف أو بالعقل ، وإنما الهدف أن نتساءل حول أسباب هذا العدول ، بل أن نتساءل : هل حدث عدول حقًّا عن تعبير آخر لمعنى بلاغى ، أو أن الصورة والمعنى لا يمكن التعبير عنهما « فنيًّا » بغير هذه الطريقة ؟

---

(٥١) الصورة الأدبية ص ٦٣ .

قد يبدو مزعجاً بعض الشيء أننا نتشكك فى الأساس الذى قسمت عليه علوم البلاغة ، ونتشكك فى مدى الوعى بمكونات الصورة من ثم ، ونرى أن رؤيتنا القائمة على الضبط والتجاوز ، وهى تتخطى التقسيم إلى حقيقة ومجاز[٥٢] ، (ومن باب أولى التقسيم إلى معان وبيان وبديع) تحتاج إلى عناية وتأمل .

(٥٢) إذ يمكن أن يكون اللجوء إلى المجاز مما يتطلبه الضبط فى هذا الموقف حين يسلك المجتمع اللغوى هذا المسلك ، كما يحدث فى التعرض للمعانى الشائنة مثلا ، وهنا سيكون التعبير المباشر عن الحقيقة هو التجاوز فى هذا الموقف .



٨ - البناء الشعرى

ليس هذا القول فى البناء ، ولكنه فى البناء الشعرى ، مع اهتمام أكثر بمكان الصورة فيه ودورها فى إقامته ، وحين نقول الشعر فإننا نقول البناء ، وقد نستدرج من جديد للبحث فى : كيف تولد قصيدة ، وكيف تتجمع وتتوحد عناصرها فى شكل فنى له تأثير انفعالى عاطفى جمالى فى الوقت نفسه ، يتجاوز طاقة تأثير المعادل النثرى للمعانى ولتحليل الصور والعواطف ؟ تحدث شاعر صينى قديم عن الشاعر بأنه الذى « يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل » ، وقد تكرر القول بأن الشعر يملأ المسافة بين الطبيعة وما وراء الطبيعة . أما كيف يتسنى للشاعر أن يصل إلى ذلك (وليس المقصود أن نتحدث عن معنى الموهبة وخصوصية الشاعر) ، فقد وصفه لوتشى بعبارات شعرية ، عظيمة الصدق .

« يجلس الشاعر على محور الأشياء ، ويتأمل فى سر الكون ، ويغذى عواطفه وعقله على مآثر الماضى العظيمة ، وإذ يتقلب مع الفصول الأربعة يتنهد لمرور الزمن . وإذ ينظر إلى ملايين الأشياء ، يفكر فى تعقيد هذا العالم .

فيحزن لتساقط الأوراق فى الخريف المفعم عنفواناً .

وتملأه غبطة أكمام الزهر الناعمة فى الربيع العطر ، ويعانى البرودة وقلبه حافل بالرهبة . فإذا اطمأنت روحه حول نظرته إلى الغيوم ، وروى نتاج الأسبقين الفائق ، وأخذ يتغنى بالعبير النقى الذى خلفه القدامى المتفوقون ، وتجول فى غابة الأدب ، ممتدحاً تناسق الفن العظيم ، وإذا اهتز هزة المنفعل ، رمى بالكتب بعيداً ، وتناول ريشته ليعبر عن نفسه فى كلمات » .

لقد تصدر هذا الاقتباس فصلا ممتعاً ، وضعه أرشيبالد ماكليش فى صدر كتابه : « الشعر والتجربة »[1] ، وإن يكن عنوان الفصل : « حين تكون الكلمات أصواتاً » فإن كلمات الشاعر الصينى لا تبدأ بالأصوات ، بموسيقى الشعر ، بل تبدأ بما يمكن أن نسميه : الرؤية الشعرية ، أو الأفق الذى يطل فيه الشاعر على الأشياء . إنه على محور الأشياء ، أو محور الكون (فليس ترادف التعبيرين مصادفة) حيث لا زمان ولا مكان ولا جهة ولا انفصال ، إنه يرى الأشياء عارية تماماً ، فطرية تماماً ، متداخلة فى وحدة كونية متناغمة (وهى كلمة مهمة فى الرؤية الشعرية للتعدد وسبيله إلى التوحد أو الانسجام) ويعرض رؤيته الكونية على تجربته المكتسبة ،

(١) ترجمته سلمى الخضراء الجيوسى .

فيبدو له فيها قول جديد ، هو الشعر ، بشرائط الشعر المعبر عن الانفعال ، المنضبط بحدود الشكل المتناسق .

وهنا تثار قضايا عديدة ، ليس عن موقع كل عنصر من عناصر البناء الشعرى فحسب ، وإنما عن الدور الذى يصنعه . وقد أثقلت المذاهب الفلسفية طريق الشعر بأقوال مدومة ، فإذا قلنا إن الشعر حافز إلى الإحساس بالجمال ، فالسؤال هو : وما الجمال ؟ هل هو شعور مجرد ، أو الفائدة ، أو اللذة ، أو الحرية ، أو الحقيقة . . . إلخ .

على أننا لن نستطيع مغادرة منطقة الدراسة النظرية لأصول الشعر ، حتى وإن كنا فى حاجة دائمة للتعرف على طبيعة تلك الأصول من خلال المعرفة بقصيدة . ولكن إلى أى مدى يمكن اعتبار « قصيدة » معبرة عن «كل الممكن الشعرى » ؟ بل إلى أى مدى يمكن اعتبار تجربة شاعر واحد مع الشعر أو مع نوع من أنواعه معبرة عن مجموعه ؟ ومع عوامل القصور البادية فى الاعتماد على مستوى واحد ، فإن هذه المستويات جميعاً ستكون مطالبة بالمثول لتجعل من البناء الشعرى شيئاً قابلا للفهم من خلال الوعى بالعناصر ، التى ترجع بدورها إلى أصول وإمكانات موضوعية ، لكنها جميعاً تمر من خلال الذات الشاعرة ، تلك الذات التى قامت بصهر العناصر ، بغريزة خلاقة يمكن مضاهاتها بغريزة النحلة وهى توحد رحيق الأزهار المتنوعة فى شهد له شخصية المذاق واللون والرائحة . وصحيح ما قال به أكثر من ناقد[٢] إننا يمكن أن نتعرف على عناصر البناء الشعرى بالتحليل ، ولكن ستبقى هناك دائماً بقية رائعة لا تخضع للشرح أو التحليل . ولقد اقتبسنا من قبل قول « وينيفريد نوفتنى » أنه فى الأبنية الشعرية ، عندما يزاوج عنصر معقد بعنصر آخر فإنه يبرز الإمكانيات الكامنة فى كلا العنصرين معاً[٣] ونضيف إليه الآن قولها : إن القول بوجود توتر بين المعانى فى قصيدةٍ ما إنما هو طريقة أخرى للقول بأن بناءها يدفعنا إلى أن نرى أن مكونات القصيدة أو عناصرها الأساسية يمكن أن يكون كل منها متصلا بالآخر بأكثر من طريقة ، ويدفعنا إلى أن نرى شيئاً مثيراً وهاماً فى أن هذه الطرق مفتوحة أمامنا فى وقت واحد . . . إن لغة القصائد تستطيع أن تجعلنا نرى تفاعل

---

(٢) انظر مثلا : Marjorie Boulton. The Anatomy of Poertry. P. 2. وقد حاولت هذه الناقدة أن تضع مواصفات فكرية لكل شكل شعرى على حدة ، ورأت أن الشكل العقلى أو mental form القائم على المحتوى والتركيب اللغوى هو الذى يقيم الفروق . انظر كتابها السابق ص ٩٧ – ١٠١

(٣) The Language Poets Use. P. 98.

العلاقات ، ولكن هذه العلاقات التى يراها العقل لن تكون شيئا فى رسوخ أحجار المبنى ، فالعلاقات ليست مثل الأحجار ، بقدر ما تشبه شعر « مينادا » السابح فى الريح ، وفى أى قصيدة كثير من الرياح تهب دفعة واحدة .(٤)

وهذا القول مرن وعميق لدرجة أنه يمكن أن يكون حافزاً لتقبل أى نقطة بداية فى تحليل البناء الشعرى والكشف عن عناصره ، فما أن البناء الشعرى فى صميمه بناء علائقى يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر(٥) ، كل منها حاكم للآخر ومحكوم به ، فإن البدء بالجانب الصوتى كالبدء بالمعنى – على تناقضهما ظاهريًّا – ما دمنا قد سلمنا بأن البناء الصوتى للقصيدة هو جزء لا يتجزأ من دلالتها ، ليس فى تكوينها العام فحسب ، بل فى بناء كل جملة لغوية منها ، وفى علاقة هذه الجملة بما يليها من جمل ، علاقة إيقاع كما هى علاقة معنى ، إذ لن يكون المعنى شعريًّا إن لم يكن موقعاً ، ومع هذا فلم يكن خطأ فادحاً أن كل عنصر راح يبحث لدى النقاد وفلاسفة الفن عن مبررات وجوده وحجم أهميته ، بمعزل عن العناصر الأخرى ، وكأنه يؤكد ذاته قبل أن يضيع فى غمار التيار العام الذى يسمى البناء .

ومع هذا فإننا إذا استطعنا أن نعرف شيئاً عن طبيعة البناء العام فربما أعاننا ذلك على ترتيب عناصره والتعرف على ميزاتها الخاصة ، حتى وإن سلمنا بالقول السابق الذى يعنى أن ميزات المجموع تتجاوز حاصل جمع ميزات العناصر . ولعل التصور النظرى ، والجدل حول التطبيق الذى نشب بين وردزورث وكولردج عن ديوان الأقاصيص الشعرية الوجدانية Lyrical Ballads يصلح بداية لخيط هو اللحمة والسدى فى النسيج الشعرى . لقد دار حديث الصديقين طويلا حول النقطتين الرئيسيتين فى الشعر : القدرة على إثارة وجدان القارئ وتعاطفه عن طريق الاستمساك الأمين بحقيقة الطبيعة ، وقوة إثارة الإحساس بالطرافة عنده بما يضفيه خاطر الشاعر إلى الطبيعة من أضواء وألوان . وقد انتهى الصديقان إلى أن تبنى كل منهما اتجاهاً ، فالتزم كولردج بكتابة قصائد تقوم على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة – جزئيًّا على الأقل – على أن يتجه القصد إلى إثارة اهتمام القارئ بواسطة الحقيقة الدرامية للعواطف التى تصاحب تلك الأحداث لو أنها كانت واقعية . فى حين التزم وردزورث بكتابة قصائد تقوم على موضوعات منتزعة من الحياة العادية حيث الحوادث والأشخاص مما يجده

(٤) Ibid, P. 97.

(٥) Ibid, P. 96.

العقل الحساس المتأمل فى القرى وبين البسطاء . هكذا بدأ كولردج الاتجاه إلى ناحية ما فوق الطبيعة محاولا تقريبها إلى القلوب وإلباسها ثوب السائغ المألوف بدرجة تنسى القارئ عدم اعتقاده فى حقيقتها ، واتجه صاحبه إلى الشائع المألوف وهدفه أن يضفى عليه سحر الجدة ، وأن يثير شعوراً مشابهاً لما هو فوق الطبيعة عن طريق إثارة انتباه العقل من هجوع العادة ، وتوجيهه إلى حيوية العالم من حولنا وإلى عجائبه .(٦)

ولكى لا نغادر قضية لا حل لها إلى أخرى لا حل لها أيضاً فإننا نشير — مجرد إشارة — إلى قول كولردج عن الحقيقة الشعرية : « إننا فى أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة ، وهذا فى رأيى هو جوهر الإيمان الشعرى » (٧) . وقد ثارت اعتراضات فيما يخص هذا التوقف الإرادى ، الذى أصر عليه كولردج ، بل عممه وجعله عماد نظريته عن الموقف الشعرى ، وهى قائمة على الإيهام illusion ، وهى فى جوهرها تقوم على مراقبة أطوار القراءة الشعرية (وكذا مشاهدة المسرحية ، حيث يصل القارئ بالتدريج إلى الحالة الشعورية التى تتعطل فيها قدرته على الحكم والمقارنة ، فينتقل من عالم الواقع خطوة بعد خطوة حتى يصل إلى العالم الخاص الذى حاكته القصيدة أو المسرحية » فنعيش معهم فيه ونقبل مسلماته وننفعل بما فيه من أحداث . غير أننا لسنا مجرد أداة سلبية يفعل بنا الكتاب والممثلون ما يشاءون ، فنحن نصحبهم فى رحلتهم هذه بموافقتنا وبمشيئتنا وبمساعدتنا الإيجابية ، وبعبارة أخرى كما يقول كولردج : « إننا نشاء أن نخدع » بحيث أننا نكون على استعداد دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا ما وجدنا فى العالم الفنى أحداثاً غير محتملة الوقوع ؛ أحداثاً يصعب تصديقها والتوفيق بينها وبين مسلمات هذا العالم المسرحى الخاص الذى دعانا الكاتب إلى المعيشة فيه . وهكذا نرى أنه على الرغم من أننا نساعد الكاتب على خلق حالة الإيهام ، إلا أن استمرار هذه الحالة أمر يعتمد على فن الكاتب وحده وعلى فهمه للطبيعة الإنسانية (٨) .

هل انتهينا إلى حيث بدأنا حين وضع أمامنا « فن الكاتب وحده » ، « وفهمه للطبيعة الإنسانية » ؟ حتى لو صح ذلك فإننا انتهينا إلى مبدأ شديد الأهمية بالنسبة للجو الشعرى ، إنه

---

(٦) النظرية الرومانتيكية ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ — من الوجهة النفسية ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٧) كولردج (والعبارة من ترجمة محمد مصطفى بدوى) ص ٦٥ .

(٨) السابق ص ٦٨ ، ٦٩ .

جو مفارق ، ليس هو الواقع ، وأهم من ذلك أنه لا يستمد عوامل إقناعه من مشابهته للواقع ، ولكن من تعبيره عنه . بمعنى أنه ليس وصفاً للواقع ، وليس وصفاً لواقع بديل ، ليس وصفاً بأى حال ، ولكنه « رؤية » للأشياء ، وهذه الرؤية تتساند أو تتوحد لتصنع عالمها الخاص المميز ، وبمقدار ما يحكم عناصرها من توحد نقطة جذب ، أو معنى مشترك ، أو حركة دالة ، أو فكرة محورية ، يتحقق هذا العالم الشعرى الخاص ، القادر على حملنا معه إلى مستواه بمحتوياته التفصيلية ، ونظرته التى يرى منها الأشياء ، مادام يتحرك فى إطار الطبيعة الإنسانية .

فمثلا . . حين يقول على محمود طه فى مطلع قصيدته عن الموسيقية العمياء :

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب الفضى
إذا ما أنّت الريح وجاش البرق بالومض
إذا ما فتح الفجر عيون النرجس الغض
بكيت لزهرة تبكى بدمع غير مرفض

لن نجد التزاماً بالواقع المجرد حيث سنلتقى بعاطفة الشاعر من البداية . ولن نجد ما يمكن تجميعه لتكوين واقع بديل . إننا سنجد شيئاً مختلفاً تماماً ، سنكتشف فى الوثبة كلها سلسلة من الصور تقوم على رعاية الحركة وانقشاع الظلام أمام انبثاق النور : فشعاع الكوكب ، وومض البرق ، والفجر – يطوف ويجيش ويفتح ، على التوالى ، فهنا المعنى المشترك للحركة البصيرة الكاشفة يناسب ركيزة القصيدة أو موضوعها ويعمق إحساسنا بمأساة الفتاة ، فليست آفة الكفيف أنه لا يرى ، وإنما أنه لا يكتشف الأشياء فى حركتها . فهذا ليس وصفاً لحال الأعمى أو معاناته ، ولكنه رؤية تحققت من خلال الربط بين مشاهد كونية مقابلة ، قد أظهرت وأكدت معنى الفقد الذى تعرضت له الفتاة ، وكأنها استثناء من قانون الوجود ، فوقفت وحيدة تبكى ولا تجد الدموع ، ولكن : هل يمكن القول بأن هذه الصور المدمجة فى صورة واحدة مسيطرة هى « سر الشعر » فى هذا المقطع ؟ بالطبع كلا . . فهناك قدر من التوفيقات المتآزرة كلها أوجدت هذا السر فى النهاية ، فمثلا : اختار الشاعر مادة صوره من الليل ، مع أن شعاع الشمس يطوف كشعاع القمر ، وإذا كان الليل يرسب فى النفس معنى الظلام الذى

تعيش فيه الفتاة ، فإن القمر وهو آية الحسن النسوى ، يعيش فى الظلام أيضاً وإن كان يصنع الضوء للآخرين . وحين يختار الشاعر إضافة صوتية للصورة – الحركة ، فإنه يختار الريح ، وهى ليست ريحاً إلاّ بالحركة ، ولكنها جاءت لمعنى الأنين وصوته ، وحين يضع « الفجر » فى بؤرة الصورة فاصلا بين الظلام والنور فإن نوره كله ينسكب على « عيون النرجس الغضّ » والعيون النرجسية ، صورة عربية تعرفها قصائد الغزل منذ كانت وإلى اليوم ، ثم يمضى الشاعر مع « مادة » العيون ، فيبكى ليس للفتاة ، وإنما لزهرة تبكى ، وبكاؤها لا يتحول إلى دموع ، إنه يتحول إلى أنين ، سبقت به الريح ، فالفتاة موسيقية ، تسكب دموعها فى ألحانها . هنا عالم مفعم بالحياة ، مستمدٌّ من طبيعة الكون : أشيائه وظواهره ، قد توحد فى مشتقات يمكن أن ترد إلى أصل واحد بغير تمحل ، وهو أصل حىّ مشاهد ومدرك ، بالخيال الموحد بين العناصر والفكر المتغلغل فيها جميعاً ، وهذه أهم ملامح الأسلوب الفنى(٩) . ولكن هل إذا وضعت هذه الصور نفسها فى سياق عبارة نثرية ، سيكون لها نفس القدرة الإيحائية ؟ ليس من شك فى أن الأمر سيختلف كثيراً جدًّا . وهنا علينا أن نتذكر أن الاختلاف الرئيسى بين اللغة فى قصائد ، واللغة خارج القصائد أن إحداهما بها قدر أكبر وأحكم من البناء مما فى الأخرى ، وأن النظام الأكثر تعقيداً فى القصائد يمنح الشاعر سيطرة بها يستغل الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة(١٠) . وفى مثالنا الذى نعايش تلعب « إذا » الشرطية دوراً مزدوجاً ، فهى رابط عضوى بين طرفى جملة ، وتكرارها يعنى استمرار سلسلة الربط ، وكأن المشاهد المتتابعة تمثل حلقات أو مشاهد صغيرة ضمن إطار ممتد ، وهى بتكرارها تحتفظ بتطلعنا معلقاً ، أى تمتد الحالة الشعورية التى يثيرها توقع الجواب (جواب الشرط) إلى أن تكون « بكيت » جوابا عنها جميعاً ، فتتوحد الشوارد فى الشعور الذى صنعته ، كما توحدت فى دلالتها الفكرية . و « إذا » المكررة فى صدر الأبيات ، تؤكد الجانب الإيقاعى ، ليس فى امتداده فحسب ، بل فى مستواه الصوتى حيث تكررت الكلمة عينها ، ولكنه التكرار غير الرتيب ، غير الممل ، لأن أداة الشرط لا تستقل بمعنى ، وينبغى أن يتبعها متعلق ، وقد تغيّر معنى المتعلق كل مرة . ويتأكد الجانب الإيقاعى باختيار بحر قليل التفاعيل (مفاعلين مفاعلين =

---

(٩) راجع بعض الأمثلة وتحليلها فى :

Middleton Murry: The Problem of Style. P. 74-77.

(١٠) The Language Poets Use. P. 74.

الهزج[١١]) يعين على التدفق والاسترسال. يصف عبد الله الطيب بحر الهزج بأنه حلو صالح للتسميط[١٢] ، ويقول : « ونغمة الهزج تطلب قولا مرسلا طيعاً تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر فى غير تدقيق وتحقيق والتفاف »[١٣] وقد أورد للتدليل على هذا بعض الأمثلة القديمة والحديثة التى نرى فى « الموسيقية العمياء » ما ينقض بعضها ، حيث يتجلى التعقيد بأقوى معانيه فيما أوردناه ، وفى كثير من مقاطع القصيدة .

وإذن فقد عدنا بعد هذه الدورة القصيرة إلى جوهر حوار الصديقين حول « الأقاصيص الشعرية الوجدانية » ، ونرى أن كولردج وصاحبه قد التقيا – نظريًّا – عند نقطة واحدة ، نزل إليها كولردج من أعلى ، وصعد إليها وردزورث من أسفل – إن صح التعبير – فما وراء الطبيعة من أشخاص وأحداث يزايل موقعه بقوة التصوير الدرامى ويحاول الاقتراب من منطقة الشعور الإنسانى المألوف ، وهذا السائغ المألوف هو ما يلتقطه الآخر ويضفى عليه سحر الجدة بأن يثير انتباه العقل ويقلقه من هجوع العادة ويزيل عنه غشاوة الإلف ، بأن يضع المألوف فى مستوى ما وراء الطبيعة بحيث نرى فى هذا المألوف حيوية العالم وعجائبه . ليس هذا مجرد تبادل فى المواقع ، وكأن تغير الواقع أو المعتقد يعنى تلقائيًّا نقله إلى مستوى الرؤية الشعرية . إذا صور شاعرٌ ما حالة « فينوس » مثلا وهى تعانى آلام الغيرة ، فليس الشعر ماثلا فى « فينوس » كمخلوق خرافى جميل ، وليس ماثلا فى معاناتها الإلهية لفعل إنسانى ، بل هو ماثل فى المعاناة الإنسانية على وجه التحقيق ، وسيكون القول شعراً بمقدار ما يحقق من تعميق هذا الإحساس الإنسانى ، ووضعه فى صورته الصحيحة بين الدوافع والمشاعر والأفكار والسلوك . ومن قبل أنحى « برادلى » على شكسبير باللائمة لفقدان مسرحيته « أنطونيو وكليوباترا » للروح الدرامية الملتهبة التى نجدها فى « مكبث » مثلا مقترنة بالتركيز الحاد ، ويرجع برادلى ذلك إلى أن الشاعر لم يكن مطلق العنان فى اختراع الأحداث فحسب ، ولكنه كان أيضاً فى المواقف الدقيقة يجرى تغييرات مفزعة فى ترتيب الحوادث وتسلسلها وربط بعضها ببعض ، ومع ذلك فإنه يمكن القول بأن شكسبير وهو يتصدى لتاريخ مشهور جدًّا لم يكن يستطيع الاهتداء إلى جعل النصف الأول من المسرحية مثيراً جدًّا أو متوترًا جدًّا ، أو مأساويًّا جدًّا . وهذا صحيح فيما يختص

---

(١١) يلاحظ إبراهيم أنيس إكثار على محمود طه من نظم الهزج بين شعرائنا المحدثين : موسيقى الشعر – ص ١١٣ .
(١٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها جـ١ ص ٢٧ .
(١٣) السابق ص ١٠٧

بالأوضاع والأحداث فحسب ، ولكن – كما يرى برادلى – كان من السهل عليه أن يقوى من حدة لهجتها وتوترها بطريقة أخرى ، بأن يجعل قصة محاولة أنطونيو التحرر من أسره العاطفى وقصة انتكاسته مثيرتين للغاية ، وذلك بأن يصور بكل ما يملك من قوة عنفَ الصراع ومدى خطورة الخطوة المدمرة (١٤) .

إذ صح لنا أن نصف ما يتطلبه برادلى بأنه تحويل « الفعل » إلى طاقة ، بتعميق دوافعه المفجرة وتصوير حركته الداخلية المسيطرة ، وآثاره المدمرة (فى حالة المثل الذى اختاره) فإن القول نفسه يصلح إذا ما انصرفنا عن فينوس (الخرافية) وأنطونيو (البطل التاريخى) إلى واحد من غمار الناس ، وهو ما فعله وردزورث ، فليس العبرة بالنموذج ، بل بما يخلع الشاعر على النموذج أو الحالة من رؤى ومشاعر وأفكار ، ولقد كان هذا مثار اختلاف شديد بين الصديقين حين ظن وردزورث – توسعاً فى الزاوية التى بدأ منها – أن الإنسان البسيط فى القرى والمراعى ، ولغته التلقائية وانفعالاته العفوية ، يمثل مصدراً خصباً للشعر ، حيث تنمو لغتهم ومحادثتهم بعيداً عن سخافات المجتمع ، فهى بعيدة عن التكلف ، وكذلك مشاعرهم طبيعية تماماً . ويرفض كولردج قول صاحبه ، يرفض اعتبار الحياة البدائية أو التلقائية مصدر القوة الشعرية ، كما رفض اعتاد لغة هؤلاء أقدر وانفعالاتهم أصدق . قد يكون هذا كله صحيحاً على مستوى الواقع ، ولكنه ليس مسلماً حين يتحول إلى شعر ، إنه لابد أن يمر بالشاعر ، وهذا المرور ليس موقفاً تسجيليًّا سلبيًّا . والشاعر ليس مجرد رجل « يشاهد » الأشياء ، وإنما يمزجها ببنائه الفكرى والروحى ، وكما يتساءل كولردج مصححاً رؤية صديقه : فعلى أى أساس يستطيع الشاعر أن يميز – مثلا – بين اللغة المناسبة للغضب المكبوت والغضب المطلق السراح ، أو بين سورة الغضب وفورة الغيرة ؟ أيحصل هذا من طريق السيح فى مناكب الأرض بحثاً عن غضاب الناس وغيارهم فى الجماعات غير المصقولة لكى يقلد كلامهم ؟ أم يحصله من طريق قوة الخيال التى تتجه إلى ما هو أصيل عام فى الطبيعة الإنسانية ؟ أيحصله من طريق الملاحظة ، أم من طريق التأمل الذى يقرر لعيون الملاحظة ميدان نظرها ، ويمدها بقوة نفاذة مبصرة ؟ إن كولردج لا يشك فى أن قوة الخيال والتأمل وما يقوم عليهما من ملاحظة ، وما يحتوى عقل الشاعر من معرفة بأسرار الطبيعة الإنسانية ، هى مصادر التمييز الصحيح ، ومن طريق هذا

(١٤) انظر فى ذلك دراسة ملحقة بمسرحية شكسبير :

I.S. Bradley: Antony and Cleopatra. P. 218-225 Printed in U.S.A. 1964.

التميز ، وبنفس هذه الوسائل يستطيع الشاعر أن يتعرف نوع التأثر الذى يحدثه التأليف الشعرى ، ويتبين درجته ، فهو يعرف من طريق اللقانة فروق الأسلوب التى توحيها عملية الشعر ، ويعرف المزيج المناسب لها من الإرادة الواعية ، وفى أى الأمثلة تنحط ألوان العبارة وصورها إلى مجرد وسائل آلية للزينة وربط الكلام . إن الحقيقة هى لنفسها الضوء والدليل ، وهى تميز بذاتها بين نفسها وبين الزور والبهتان ، وكذلك العبقرية الشعرية تميز من طريق غريزتها الأبوية بين أطفالها الحقيقيين ، وبين الممسوخين والمنسوبين إلى اسمها كذباً ، والمحمولين إلى مهدها حملا ، على يد جنيات الغرور ، وعرائس العرف الشائع .(١٥) إن الحوار الممتد حول Lyrical Ballads يمكن أن يغنى مفهوم البناء الشعرى ، وإذا أضيفت إليه تحليلات كولردج لبعض قصائد شكسبير ، سيكون الأمر واضحاً جدًّا ، ولكننا نؤثر أن نتناول ما يخصنا منه عبر العناصر ، مادام ليس من قصدنا أصلا هذا التوجه إلى كولردج أو شكسبير ، على أننا – فى الفصل التالى – سنلتقى مع تحليل نقدى لإحدى قصائد شكسبير ، بقلم آخر ، وعلى أساس فنى مختلف يرى جانب الصورة ، ويتقصى مكوناتها وإشعاعاتها على مساحة القصيدة ، فكأنها ركيزة البناء وهيكله العام .

ليس هنالك بداية حتمية للقصيدة الشعرية ، ولكن هناك ضرورة حتمية لتوحّد عناصرها البنائية . قد تكون البداية خاطرة أو وارداً – كما عبر عبد الصبور – أو صورة أو حتى كلمة معينة ، وقد يكون مجرد إحساس بالنغم ، إحساس هائم يريد أن يتجسد فاتخذ من الايقاع المستمر على شاكلة معينة مدخلا لهذا التجسد ، الذى لن يلبث أن يستدعى الكلمات والصور والأفكار ، وقد عبر أكثر من شاعر عن أن الجانب الصوتى كان نقطة البدء فى قصائدهم ، وهذه الرابطة الحميمة بين الشعر والايقاع تعنى أن هذا الايقاع نابع من نفس الشاعر ، من

---

(١٥) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ص ٧١ ، ولعل صدى هذه الفكرة قد تردد عند العقاد ، الذى كتب « عابر سبيل » وحاول أن يزيل الألفة للأشياء المعتادة بإكسابها معنى ، وبث الشعور فيها . كما يظهر فى رده على من يهاجمون شعره بدعوى غلبة الفكر ، وجفاف التعبيرات العاطفية التى تكسب لشعره جمهورا عريضا ، فيقول فى مقدمة ديوانه « بعد الأعاصير » :

« فالإنسان الهمجى له وجدان وله شعور ، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان ، وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل . والإنسان الصوفى له وجدان وشعور ، ولكنه إذ عبر عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين .

فليس شرط الوجدان أن يكون مقصورا على أجهل الناس وأعجزهم عن التفكير » .

حالة التكيف الفعلى للإبداع فكريًّا ونفسيًّا وجسديًّا أيضا ، وفى هذا ما فيه من دلالة على ما ينبغى أن تتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بحرية الشكل الموسيقى فى انبثاقه من طبيعة التجربة وملابسات تحولها إلى كلمات هى صور صوتية للخوالج والأفكار المستسرة ، وتقيد هذا الشكل بما يفرض عليه تشكله الموضوعى من أصول واعتبارات . وحين نعرف وظيفة الموسيقى فى البناء الشعرى فإن ذلك ينبغى أن يوضع فى حساباتنا ونحن نحلل قصيدة . إن الإيقاع يضبط خطوات الاكتشاف ، وينظم طريقة التقدم فى قراءة قصيدة ، كما أنّ الموسيقى تستطيع أن تصل إلى مناطق فى الشعور الإنسانى تعجز الكلمات غير الموسقة عن الوصول إليها ، وتنوع الإيقاع شدة ورخاوة حسب مقتضيات النظم يتجاوز رتابة النغم التى تكون داعياً إلى الملل ، إلى ما هو أعمق اتصالا بالإشباع الحسى لقوى الإدراك ؛ لأن التنوع يتعامل مع سلم الأصوات ، فيحرك ويعمل عدداً من الخلايا السمعية أكثر ويماشى الوظيفة الطبيعية للأذن ، وهى تمييز الفروق على أسس متوازنة لا تصدم الاستعداد الطبيعى ، وهذا كله يحقق لذة حسية حقيقية ، تتولد عن طريق السماع ، وهى سر الطرب للغناء أكثر من الكلام العادى ، «والذى يجعل معظم الأصوات المتقطعة مزعجة هو أن الجسم الذى يقرع مرة واحدة يصدر موجات غير منتظمة حتى إذا كان الاهتزاز متصلا انتظمت الموجات ، ولئن كان الوزن أو الإيقاع عنصراً جوهريًّا فى الصوت الموسيقى فلأنه يتيح للأذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجية ، كتوازن الآلات بعضها مع بعض قبل البدء بالعزف . إنه يتيح لنا التنبؤ بالأصوات والتهيؤ لها : إنه عنصر معلوم فى إحساسات سمعية مجهولة ، فهو من هذه الناحية يؤدى إلى اقتصاد فى القوة ، وهذا هو السر فى جماله . إن فينا جوقة داخلية تحتاج ككل جوقة إلى أن تنظمها عصا الرئيس » (١٦) .

قد نتردد ، أو نتقبل بكثير من الحذر فكرة الاقتصاد فى القوة . هذا التفسير المادى نفسه قد لاحق الصورة الشعرية أيضاً فنظر البعض إليها كأداة اختزال هادف إلى توفير الجهد ، وقد سبق ذلك ، وسبق التحفظ عليه . قد يعين الإيقاع على الاقتصاد فى القوة العضلية فعلا ، ولكنه يحتاج إلى قوة انفعالية أعلى نفقة بكثير فى إبداعه على الأقل ، والصلة بين الإيقاع والانفعال القوى مشاهدة سلوكيًّا ومقررة علميًّا ، فالاهتزاز المنتظم والتموج المطرد فى الرقص وحلقات الذكر عند الصوفية وميادين الألعاب والتأهب للقتال أو الغناء . كلها تؤكد هذه الرابطة .

(١٦) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٦٩ ، ٧٠ .

وإذا كان الايقاع إشارة طبيعية إلى درجة واتجاه الانفعال الداخلى عند الشاعر ، فإنه ينبغى أن يكون قادراً على نقل هذا الانفعال الموجه إلى قلب السامع . وعلى هذين الأساسين ينبغى أن نبحث فى موقع الموسيقى من البناء الشعرى : إنها تبلغ بالكلمات مدى لا تبلغه بغيرها ، وإنها تعبير عن حالات انفعالية قد توحدت معها قوة وضعفاً ، وحملتها من ثم إلى السامع . وكل موسيقى شعرية لا تفجر فى الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيحائية ، ولا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطاقة الانفعالية التى تثيرها القصيدة ، هى موسيقى خارجية ، مفتعلة ، قد تكون جميلة فى ذاتها ، ولكنها بأى حال لن تكون عنصراً من عناصر البناء الشعرى .

لقد اعتبر كولردج عنصر الموسيقى فى الشعر أقوى دليل على أن الشاعر يولد ولا يصنع ، وهذا يعنى أن الموسيقى التى يعنيها شىء أدق من مجرد تطويع المعانى وتراكيب الكلام لقوانين العروض والقافية — إن الإحساس بالمتعة الموسيقية مع القدرة على إبرازها ، فى رأيه هبة الخيال[17] ، لأنها تؤلف العناصر لتتمكن من القيام بدورها فى تأثير موحد . ولهذا يشبه الوزن بالنسبة لبقية العناصر بالخمير؛ إنها فى ذاتها لا تساوى شيئاً ، فضلا عن أنها مسيخة المذاق ، ولكنها حين تضاف بالقدر المناسب تصبح سر الحيوية والروح[18] . إن أى قصيدة — كما يقول كولردج — تحتوى على نفس العناصر التى يحتوى عليها التأليف النثرى ، ويبقى الاختلاف بينهما ماثلا فى ضم العناصر ، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح ، وإذا كان الوزن يضاف للمتعة الخارجية فإنه ينبغى أن يتجاوز ذلك بأن تنسجم معه العناصر الأخرى « يجب أن تكون بحيث تبرز الانتباه الدائم والواضح لكل جزء يعتقد أن يثيره تكرر مقابل للنبر والصوت »[19] .

لقد دافع وردزورث بحرارة عن لغة سكان الجبال والقرى باعتبارها اللغة الحقيقية ، ومن الحق ما رآه كولردج حين عول على العنصر الموسيقى فى الارتفاع بمستوى التعبير عن النثرية ، بل إن رعاية الوزن فى ارتباطاته العميقة هى التى ستفرق بين الشعر والنظم ، بين الكلام فى مستوى الشعر ، والكلام نفسه منظوماً أيضاً ولكن فى مستوى التصانيف العلمية . كما رفض القول بأن لغة الشعر تطمح إلى أن تكون اللغة العادية ، إنها لابد أن تختلف إيقاعاً وتركيباً[20] . وبهذا

---

(١٧) النظرية الرومانتيكية — ص ٢٥٤ .

(١٨) السابق ص ٢٩٧

(١٩) السابق ص ٢٤٨

(٢٠) انظر تطبيقه على هاتين المسألتين فى المصدر السابق ص ٢٥٧ ، ٢٨٨ .

الرابط اللبق يعتبر الوزن أو الايقاع مدخلا طبيعيًّا لمناقشة لغة الشعر ومكانها فى البناء . وقد تبدو بعض الاتجاهات النقدية القديمة الحديثة محقة تماماً فى التعويل على التحليل اللغوى للشعر كاشفاً لطاقته الجمالية ، بحيث لا تتحول القضية (كما يحدث كثيراً عندنا) إلى البحث عن التبسيط بمعادل نثرى قد يصل إلى تهافت العامية ، عامية الشعور وعامية التعبير . ومن حسن حظ النقد العربى أن عبد القاهر – وقد سبقه آخرون بمستويات أقل – قد ملأ هذا الجانب بجدارة ، وما سماه « النظم » ودعا فيه إلى التزام معانى النحو ، لا يعنى مجرد الخضوع للقاعدة النحوية ، وإنما يعنى أن التركيب الشعرى فى صميمه تركيب منظم ، يهدف فى نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة فى موقعها من السياق ، بحيث لو تحركت من موقعها الذى آثره الشاعر إلى موقع آخر فإنها ستفقد جزءاً هاماً من دلالتها أو إيحائها ، أو موسيقيتها ، ومن ثم سينحل النظم . وهذا المعنى لدلالة التركيب اللغوى مفهوم قبل عبد القاهر ذوقيًّا ، وما أضافه حقًّا هو تسميته وتطبيقه بتوسع ، وتحديد القول بأن أقصى ما فى الكلمة والتعبير والجملة ، من قوة الدلالة والإيحاء يتحقق حين نختار للكلمات أطيب وأصح المواقع لها حسبما يقتضيه التركيب اللغوى نحويًّا وبلاغيًّا .

وعبد القاهر لا يلغى أهمية اللفظ المفرد ، ولكنه يكتشف هذه الأهمية من تأمل دور المفرد فى التركيب أو البناء اللغوى ، وهو دور يقوم على الأخذ والعطاء ، وهذا ما عبرنا عنه بأن البناء علاقة تبادلية تقوم على الصلات المتبادلة من المتقدم فى المتأخر ، والعكس أيضاً . ولننظر فى تحليل عبد القاهر لبيتين لابن المعتز ، أولهما قوله :

وإنى على إشفاق عينى من العدى   لتجمح منى نظرة ثم أطرق

وعبد القاهر يقدر سلفاً أن الاهتمام سيتجه إلى الاستعارة التى جعلت النظرة « تجمح » ، ومنهجه يرفض هذا التركز الذى يعيد الحسن إلى لفظ أو ألفاظ (أو صورة كما فى هذه الحالة) ، إنه البناء اللغوى فى الأساس وليس أى شىء آخر . فليست « تجمح » هى سبب الطلاوة ، بل لأنه قال فى أول البيت « وإنى » حتى أدخل اللام فى قوله « لتجمح » ثم قوله « منى » ثم لأن قال « نظرة » ولم يقل « النظر » مثلا ، ثم لمكان « ثم » فى قوله « ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف ، وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عينى من العدى » .

أما البيت الثانى فقول ابن المعتز :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

« فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها ، إنما تمّ لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى ، بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فأزل كلا منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه ، فقل : « سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره » ، ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها »(٢١) .

إن هذا التحليل تحقيق كاشف لمعنى القول بأن لغة القصائد أحكم بناء وأكثر تعقيداً من اللغة العادية ، أو اللغة النثرية ، أى أنها أدق تنظيماً بدرجة تتيح للشاعرأن يستغل الخصائص المتنوعة للغة ، كما فعل عبد القاهر منذ قليل ، وكما فعلنا مع أبيات « الموسيقية العمياء » . وهنا ينبغى أن نستدرك نقطة رهيفة ، وهى أن اهتمام عبد القاهر اتجه إلى البيت أو الأبيات القلائل ، ولم يحدث أن تناول قصيدة كاملة فى إطار منهجه الخاص . وليس من همنا الآن أن نبحث فى أسباب خذلانه ، وهل هو التأثر بالطريقة النقدية السائدة فى حينه ، وكانت ذات نظرة جزئية غالباً فى مجال التمثيل والاستشهاد ، وإذا تعرضت للشعر فإنما يكون ذلك من حيث هو شعر ، لا من حيث إنه بناء فى إطار قصيدة(٢٢) أو أن الشعر العربى نفسه لا يساعد على تطبيق هذا المنهج اللغوى على قصيدة بتمامها ، وأنه يصلح للبيت أو الأبيات (الوثبة) حيث تتجلى الوحدة المزاجية والمكونات اللغوية دون أن يمتد ذلك بالضرورة إلى القصيدة كلها . والحق خلاف ذلك ، لأن مدار بحث عبد القاهر هو عبقرية الشاعر فى تركيب لغته بحيث يعطى هذا التركيب أقوى مردود للدلالة والإيحاء والإيقاع ، بصرف النظر عن المعنى الكلى للقصيدة . وإذن فإن انصراف عبد القاهر عن تطبيق منهجه ينم على قصور حق وإن اعتقد أن ما يجرى على البيت أو الأبيات يمكن تطبيقه على سائر القصيدة ، ذلك لأن أسرار التركيب

---

(٢١) دلائل الإعجاز ص ١٣١ .

(٢٢) وما أشار إليه ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، وابن طباطبا فى عيار الشعر لا ينقض هذا القول حيث انساق تصورهما لواقع النوع الغالب من القصائد ، وهو قصائد المديح ، ولم يطورا بحثهما عن أسس جمالية لبناء قصيدة .

اللغوى ذاتها مستمدة من ترتيب المعانى فى النفس حسب قوله ، وهذا يعنى تلقائيًّا أن هذه الأسرار الإبداعية لا تتكرر بين بيت وآخر ، ترتيباً على أن المعنى فى بناء القصيدة يتحرك – يتقدم أو يتراجع أو يتصاعد أو يتغور ، ولا يكرر نفسه مطلقاً . هذا بالإضافة إلى ملاحظة ذات أهمية ، وهى أننا « حين نفكر فى القصيدة ككل فإننا نفكر فى اتساع رقعة المعنى ، فى حين أننا عندما نفكر فى أجزائها – فى تأثير كلمة ، أو تعبير ، أو بيت . . . إلخ ، فإننا نفكر فى حيوية المعنى »(٢٣) وهذا هو ما اتجه إليه عبد القاهر بمنهجه اللغوى ، بدرجة تسمح بتوجيه نقد أساسى لتطبيقه لهذا المنهج ، فحيث توجه القصد إلى تجاهل الكلمة المفردة فى ذاتها ، والبحث عنها فى موقعها من السياق ، فإن فكرة السياق ذاتها كانت خطوة إلى إدراك تفصيلى لدور السياق نفسه فى صنع قصيدة ، فإذا كانت اللفظة تحقق وجودها بالجملة وليس بعزلتها ، فإن الجملة تحقق وجودها ضمن البيت المصنوع من أكثر من جملة . ولكن أليس فى هذا ما يكفى للإغراء بالاستمرار إلى اكتشاف علاقة البيت نفسه ، فى نظمه أيضاً ، بما قبله وما بعده على مساحة قصيدة كاملة ؟ لو أنه قد فعل لوصل إلى سر من أسرار تلك الطاقة غير المألوفة التى لا نجدها فى الأجزاء أو الأشلاء ، ونجدها فى البناء الكامل فى العلاقات التبادلية بين « الأشلاء » التى تدب فيها حياة واحدة فتنقلها إلى صورة الكائن الحىّ .

من الصحيح أن إحدى الطرق المفيدة لدراسة البناء فى فقرة تكون باعتباره وسيلة لتمكين تركيبات اللغة المستخدمة من أن تمتلك من المعانى ما هو أكثر مما كانت سوف تملكه لو كانت كتبت بطريقة أخرى . ومن الصحيح أيضاً أن هذا له مزية أن يبرز بجلاء حقيقة أن أسباب الازدهار المفاجئ للحيوية الشعرية عند نقطة معينة فى سياق الفقرة ، كما يبدو غالباً يجب البحث عنها فيما سبق ذلك الازدهار ، بقدر ما يجب البحث عنها أيضاً فى شكل ومادة الأبيات التى من الواضح أن الازدهار حل فيها(٢٤) .

والتركيب اللغوى على أى حال ، ليس إلاّ واحداً ، من مجموعة تركيبات مترافقة ، هو فيها الأساس ، ولكنه ليس الوحيد ، فهناك التركيب الصوتى والتركيب الفكرى وتركيب الصور . ولهذا ينصح لويس – وهو يعرف سلفاً أن الناقد يهتم عادة بتسجيل الأفكار التجريدية المستخلصة من القصيدة – ينصح بأن يحتضن الناقد القصيدة ، ويطيل التفكير فيها ، مسلماً

(٢٣) The Language Poets Use, P. 74.

(٢٤) I bid, P. 90, 91.

نفسه إليها بصورة تامة ، وقد أرهف سمعه ليتلقط ما يختفى تحت أضأل نغماتها ، بنفس الاستغراق الذى اتجه به الشاعر إلى مصدر التجربة التى تشكلت عنها القصيدة[٢٥] .

وحين يشار إلى أن انفساح المعنى فى القصيدة يعتمد على التوترات بين المعانى[٢٦] ، أو أن التركيب الشعرى يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات وأن المعانى الشعرية تنشأ من الصراع بين ماهو منطق وما هو غير منطق ، وأن بناء أحسن القصائد هو بناء « تناقض » لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع ، وأن أحسن بناء مابلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن[٢٧] حين يشار إلى ذلك فإن هذا يضع أمامنا مستوى آخر من مستويات البناء أو أحد عناصره ، وهو البناء الفكرى ، أو عنصر الفكر فى إقامة بناء القصيدة . والفكر هنا لايعنى وضوح المعنى أو تحدد الدلالات ، بل يعنى انتشاره على مساحة القصيدة وعدم تمركزه ، وهو بهذا يوزع الطاقة العقلية التى ستنشطها القصيدة بحيث تظل فى أوج تفاعلها مع اطراد خطوات القصيدة إلى أن تبلغ الذروة فى آخر الأبيات . وكما يعنى الانتشار فإنه يعنى التداخل أو التمازج مع الخيال ، وسيتجلى هذا فى الصور التى تقوم بدور أساسى فى إقامة علاقة حميمة بين الفكر والخيال ، بين المنطق واللا منطق ، ولكنها ليست السبيل الوحيد لتأسيس هذه العلاقة ، فالفكرة المجردة فى ذاتها قد تحقق هذا التداخل حين تتسم بالطرافة والابتكار ، ويشككنا كولردج فى قيمة الموضوعات المستمدة من الظروف الخاصة للشاعر ، ويرى أن من علامات العبقرية اختيار موضوعات بعيدة عن الاهتمامات والظروف الخاصة ، « فحيث يكون الموضوع مأخوذاً بشكل مباشر من الإحساسات والتجارب الشخصية للمؤلف فإن امتياز قصيدة بعينها ليس إلاّ علامة غير قاطعة ، وغالباً ما يكون وعداً كاذباً ، على قوة شعرية أصيلة[٢٨] » . وعلى أى حال فإننا لا نرى فى هذا القول نفياً لقيمة التجربة الذاتية فى الشعر ، ولكنه رفض صريح لأن تكون حدود القصيدة هى بذاتها حدود التجربة الذاتية ، وهذا ما نقوله ونصر عليه سواء وافق ما يهدف إليه كولردج أوخالفه . فمن المعروف أن الاندماج المطلق فى التجربة الذاتية يؤدى إلى تفسخ الشكل وتخلخل البناء ، حيث لا يتحقق التوازن بين

---

(٢٥) C. Day Lewis, The Poetic Image, P. 17.

(٢٦) The languge Poets Use, P. 97.

(٢٧) إحسان عباس : فن الشعر ص ٢٠٩ ، ٢١٠ والأراء منسوبة لأصحابها .

(٢٨) النظرية الرومانتيكية ص ٢٥٥ .

الانفعال الجارف ومراعاة أصول الفن الشعرى ، ولهذا ستكون القصيدة التى تكتب عن الحرب فى أثناء مزاولة القتال ، عملاً فيه من الحماسة وصدق الشعور أكثر مما فيه من الفن وعمق التأمل ، وكذلك فى الحب وفى الإحساس باستهداف القدر ، إلخ .

لابد أن يبتعد الشاعر عن موضوع قصيدته ، ابتعاد تجربة أو ابتعاد تجريد ، بحيث يتمكن من تأمل تجربته الخاصة وكأنها حدثت لغيره ، إن هذا السبر مطلوب لكى تكتسب فكرة القصيدة طاقتها المحركة (ديناميكيتها) الخاصة من خلال الرصد الدقيق لكافة جوانبها ، وليس لمجرد تعبيرها عن ذات الشاعر .

أما الصور – وهى آخر ما نشير إليه من عناصر البناء الشعرى ، فهى الصديق المصاحب من أول هذه الدراسة ، إنها لغة الشاعر الطبيعية وهى حقيقية بمقدار ما تعبر عن نفاذ البصيرة وألق الفكر واتحاده بالشعور . والإعجاب بصورة مفردة ، أو صور شتى فى قصيدة لا ينبغى أن يخدعنا عما ينبغى أن تخضع له الصور فى مجموعها ، فكما يقول كولردج أخيراً إن من خصائص العبقرية ذلك الوضوح الذى يساند ويكيف الصور والأفكار والعواطف فى عقل الشاعر ، الذى يشيع نغمة الوحدة التى تصهر كلا فى كل بواسطة تلك القوة الجامعة السحرية التى تسمى الخيال .[٢٩] وإذا كان ذلك التوحد أو الانصهار مطلوباً بين أكثر من عنصر ، فتحققه بين تفصيلات أو مفردات العنصر الواحد أولى ، ومن ثم فإن الصور مهما كانت جميلة فى ذاتها فإنها لا تدل على خصائص الشاعر ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلا أميناً وصورت بنفس القدر من الدقة فى كلمات ، إنها لا تصير دليلا على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بشعور طاغ أو أفكار مفصلة أو صور أثارها ذلك الشعور أو حينما يكون لها تأثير رد الكثرة إلى الوحدة أو السلسلة إلى واقعة ، أو فى آخر الأمر ، حينما تنقل إليها حياة إنسانية أو عقلية ، من روح الشاعر ذاته[٣٠] .

إن أنبل جهد الناقد أن يتجه لاكتشاف هذا الانصهار أو التوحد فى البناء الشعرى وكيف تتحرك الفكرة وتتنامى من خلال الصور ، وكيف تتجسد فى إيقاعات صوتية وتراكيب لغوية . هذه مهمة أساسية للناقد لا ينبغى أن يصده عنها رأى شائع فى شعر قديم أو حديث . أو فى شاعر مجدد أو مقلد ، إنها محك صريح وصحيح لاكتشاف موهبة الشاعر وموهبة الناقد

---

(٢٩) النظرية الرومانتيكية ص ٢٥١ .

(٣٠) السابق ص ٢٥٦ ، ٢٥٧

أيضاً ، ولقد وجدنا ذلك يتحقق فى بعض قصائد الشعر القديم على نحو رائع ومثير ، لكنه يحتاج إلى صبر المعاناة . نشير هنا إلى محاولة محمد زكى العشماوى فى تحليل معلقة لبيد واكتشاف التوافق فيما يبدو متناقضاً(٣١) . وتحليل إحسان عباس لقصيدتين للمتنبى والمعرى(٣٢) . ولنا محاولة مع قصيدة لكعب بن زهير ، تلك اللامية التى مطلعها :

أمن أم شداد رسوم المنازل توهمتها من بعد ساف ووابل

وبعد غزله الحزين الآسى على الماضى الشديد الحنين إليه ، يعلل هجر صاحبته :

وما ذاك عن شىء أكون اجترمته سوى أن شيبا فى المفارق شاملى

وهكذا ينطلق إلى الصحراء تعزيا من مطاردة الزمن ، ولكنه يجد صور المطاردة وقسوة المعاناة تشمل كل شىء . الفراخ الضعيفة التى تحطم عنها البيض ولا تزال حمر الحواصل :

توائم أشباه بغير علامة وضعن بمجهول من الأرض خامل

والذئب الذى يتابع العابرين يطارده الجوع ، وقطعان حمر الوحش وقد هدها الجوع فقلصت أطباؤها حتى صارت كالمكاحل ، وهى لا تجرؤ على الاقتراب من موارد المياه لأنها تعرف أن الصياد كامن هناك . حتى حشائش الصحراء وأعشابها لا تتاح لها فرصة النمو ، إن الحيوانات الجائعة تنتزعها أولا بأول ، إن الصراع بين الإنسان والزمن هو الإطار الشامل لتلك القصيدة ، وهو صراع محكوم فيه سلفاً بغلبة الزمن ، الذى يلتهم كل شىء . ويغير كل شىء ، البيوت التى تصير أطلالا ، والحب الذى يتحول إلى قلى ، والشباب الذى يكتسحه الشّعر الأبيض ، وكل ما تقع عليه العين من أشياء الطبيعة(٣٣) .

ويحق لداى لويس أن ينهى جولتنا هذه مع البناء الشعرى ، وقبل أن نلتقى بمحاولة نقدية تقوم على أساس الصورة الشعرية يحق له أن يوجه إلينا تحذيراً مهذباً هو أقوى تصوير لما ينبغى أن نتخيله من علاقة بين صور القصيدة الواحدة : « يوجد ميل لرؤية صور معينة فى القصيدة

---

(٣١) انظر تفاصيل ذلك فى كتابه : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ص ١٤٦ وما بعدها

(٣٢) فن الشعر ص ٢١٠ وما بعدها .

(٣٣) التحليل التفصيلى للقصيدة فى : فنون الأدب ص ٤٦ وما بعدها .

كالأضواء المسيطرة (وهى أضواء مسيطرة حقًّا) ولكنها ترى مستقلة عن بقية الصور وقائمة بنفسها ، بدل أن ينظر إليها كنجوم أعظم نظمت فى برج وفقاً لقوانين ليست طوع إرادتها[٣٤] » وإذن فإن هذا التحذير بمثابة نصيحة أن يكون اكتشاف البرج أو المسار العام نقطة بداية ، لاكتشاف تفاصيل أكثر ، وعلاقات أكثر ، هى بمثابة مجموع النجوم التى تكون البرج ، وقوانين الجاذبية التى تحكم مسارها ، إن هذا يتوافق تماماً مع أول كلمتين بدأنا بهما هذا الفصل إحداهما عبر عنها الشاعر الصينى الجالس على محور الأشياء ، والأخرى فى أن دور الشاعر أن يناغم الأشياء فى وحدة شاملة .

---

(٣٤) The Poetic Image, P. 25.



٩ - نموذج من الشعر وأسلوب في التحليل

هذه القصيدة التى اخترناها إحدى سونيتات شكسبير ، والسونيتة Sonnet شكل من أشكال القصيدة الغنائية ، بدأ فى إيطاليا وانتشر إبان العصور الوسطى والعصر الكلاسيكى منها إلى فرنسا وإنجلترا وألمانيا ، والسونيتة من أربعة عشر سطراً دائماً ، ويختلف النظام الداخلى للسونيتة من أدب لأدب ، بل أحياناً من شاعر لشاعر آخر . وقد كتب شكسبير أكثر سونيتاته البالغ عددها مائة وأربع وخمسون بين عامى ١٥٩٣ و١٦٠٣ م ، ويلاحظ الدارسون أن أكثر هذه القصائد موجه إلى رجل يرجح أنه Southhamptonوهو أحد الأثرياء من ذوى الألقاب « إيرل » ، وكان محبًّا للفن وللشعر ورعى موهبة شكسبير كما رعى غيره أيضاً . وبعض من هذه القصائد موجه إلى سيدة مجهولة dark Ladyولا يستطيع أحد أن يحسم لمن تتوجه السونيتة الثالثة والسبعون التى آثرناها بالاختيار ، ومن المعروف تاريخيًّا أن جفوة – لسببٍ ما – قد حدثت بين الشاعر و« الايرل » ، وأن القطيعة استمرت طويلا بينهما ، وأن أكثر قصائد شكسبير قصد بها الاعتذار وإعلان الولاء والرغبة فى العودة إلى ما سلف من طيب العلاقة بين الصديقين القديمين . فهى هنا تذكرنا باعتذاريات النابغة الذبيانى التى وجهها إلى النعمان بن المنذر فى العصر الجاهلى ، متنصلا من تهمة غير محددة ، ومؤكداً الولاء والرغبة فى العودة إلى سابق موقعه من الملك . ولكن شاعرية شكسبير العميقة النافذة حولت هذه القصائد التى قيلت فى غرض خاص ومناسبة محددة ، إلى رؤى وتأملات وأفكار وصور تتجاوز الشخص والمناسبة ، إلى ما هو إنسانى وكونى . أما الأربعة عشر سطراً التى تتكون منها السونيتة دائما فإنها عند شكسبير – كما طورها بنفسه – مقسمة إلى ثلاثة رباعيات ، يليها دوبيت ، هو بيت القصيد أو خلاصة القصيدة ، وسنلاحظ أن المحاولة النقدية التى اخترناها لتحليل هذه السونيتة قد وضعت هذا التقسيم فى اعتبارها .

إن اختيارنا للسونيتة الثالثة والسبعين قد تم بمرشحين فى الحقيقة . أحدهما يعبر عنه قول أحد النقاد إن هذه السونيتة قد تلقت ترحيباً خاصًّا . وأن منهج شكسبير فى هذا الشكل الفنى يمكن رؤيته أحسن ما يكون فيها ، وإذا لم يكن من أهدافنا التعريف بهذا الفن على إطلاقه ، فإن النموذج الأوفى يتيح آفاقا من الدراسة والتحليل لا يسمح بها غيره . والآخر أن تحليلا عميقاً لهذه القصيدة كتبته Mrs Winifred Nowottny المحاضرة فى الأدب الإنجليزى بالكلية

الجامعية بلندن ضمن كتابها الشامل The Language Poets Use يناسب ما نحن بصدده تماماً ، فهو نموذج فى تحليل البناء الشعرى ، ولكن من خلال علاقات الصور الشعرية - الاستعارية على وجه خاص - وانسيابها أو تدسسها وتمازجها لتصل فى النهاية إلى تأصيل صورة أخيرة ، أو الصورة الأخيرة فى القصيدة . فكما ترى : هو نوع من التحليل المستقطب غير الشامل لكل ما ينبغى أن يدرس فى قصيدة جيدة بقصد الكشف عن أسرار الجمال فيها ، ولكنه - على الرغم من ذلك - لم يتجاهل عناصر البناء الشعرى بشكل شامل . . لم يتوقف عند كل منها على حدة ، ولكنها جميعاً كانت فى الاعتبار ، والفصل السابق عن البناء الشعرى واقتباسنا من هذا الكتاب يكفى تدعيماً لهذا القول .

أما نص القصيدة فقد أخذناه من كتاب Shakespeare's Sonnets وقد حرره وقدم له وأضاف حواشيه A. L. Rowse ولقد أفدنا قليلا من نثره الموجز للقصيدة ، وأفدنا كثيراً من تعليقه الموجز جدًّا عليها . لقد أوضح لنا صورة لم يكن من اليسير استيعابها وذلك حين أشار إلى كنائس الرهبان التى أصابتها القنابل الطائشة فتخلف عنها غناء الطيور العذبة ، فى أواخر القرن السادس عشر. أما الصورة النهائية التى تريد القصيدة ترسيخها فى الوجدان فهى أن النار التى تلتهب بالخشب ، لا يلبث خشبها أن يتحول إلى رماد ، وهذا الرماد هو نفسه الذى سيتولى خنق ما بقى من الجمرات مع أنه كان السبب فى حياتها وقوتها ! وكذلك الزمن بالنسبة للإنسان ، إنه يمده بكل عناصر القوة ، ولكنه لايلبث أن يصير عبئاً عليه يكتم أنفاسه ببطء .

إنها قصيدة أسى واستعطاف ، مصدر الأسى زحف الزمن على كل شىء ، وضياع العمر فى الحرمان ، والاستعطاف بالاتجاه إلى من كتبت له القصيدة بأن يبادر فيغتنم العمر قبل الفوات ، وفى هذا تختلف هذه القصيدة عن المعانى التى قرأناها فى اعتذاريات النابغة مثلا ، الذى كان يتوقف غالباً عند مجرد طلب البراءة لنفسه ، ونادراً ماكان يتطرق إلى وصف حاله من السوء بالقدر المؤثر الذى نجده هنا ، وفضلا عما فى القصيدة من إظهار الأثر الماحق للهجر على نفس شكسبير فإنها بعيدة عن التذلل المهين الذى وقع فيه النابغة حين يخاطب النعمان :

فإن أك مظلوماً فعبد ظلمته وإن تك ذا عتبى فمثلك يعتب

فالتجربة هنا أكثر إنسانية وخصباً ، ولهذا يمكن قراءتها والتمتع بها متحررة من مناسبتها ، أو حتى فى ظلال الشك فى صحة المناسبة .

والآن . . لنقرأ السونيتة الثالثة والسبعين لشكسبير :

ذلك الوقت من العام قد تشاهده فيّ .
حين تعلق أوراق صفراء ، أو لاورق مطلقاً أو قليل .
بتلك الأغصان التى ترتعد فى مواجهة الصقيع .
مكان أجرد متهدم ، حيث كانت الطيور العذبة تغنى منذ وقت قريب .
فيّ ترى شفق يوم .
يتلاشى بعد الغروب فى الغرب .
وعما قريب يمضى به الليل المظلم بعيداً .
قرين الموت الذى[٣٥] يختم على الجميع فى راحة .
فيّ ترى توهج نار .
تنام على رماد شبابها .
مثل فراش الاحتضار الذى لابد أن تموت عليه .
يستهلكها ذلك الذى كان يغذيها
هذا تدركه وهو ما يجعل حبك أقوى .
لتحب جيداً ذلك الذى يجب أن تغادره قبل وقت طويل[٣٦] .

أما نقد السيدة وينيفريد نوفتنى فإنه يبدأ باقتباس يشير إلى أن التركيب الاستعارى فى القصيدة يتفوق على البناء فيها من حيث الأهمية . وإذا كان مفهوم البناء يقوم على العلاقات التبادلية بين عناصره فإن هذا يدل ضمناً على خطأ التصور بأن الاستعارة أو الاستعارات أو أى

---

(٣٥) قرين الموت Death's second self فالليل أخو الموت أو قرينه .

(٣٦) Shakespeare's Sonnets, P. 148.

شكل من أشكال الصورة الشعرية يمكن أن يعمل بمعزل من تأثير متبادل مع بقية العناصر، ولهذا بادرت الناقدة بالاستنتاج بأن « البناء » تعني – فى هذا الاقتباس – « التصميم العام »، ثم تقسم القصيدة إلى ثلاث رباعيات، وتحلل الصور فى كل منها على حدة، وكيف اتسمت بطابع خاص يناسب موقعها من هذا التصميم العام، لتنتهى إلى « المعنى » الذى يقرره الشاعر فى السطرين الأخيرين.

على أن الناقدة بمحاولتها هذه تلفت الانتباه إلى أسلوب جيد فى تحليل البناء الشعرى بتصورها أننا أمام أرض قد رسم عليها بناء بطريقة الخرائط أو الخطوط المجردة، ثم سيكون البناء هو المرحلة التالية التى تحقق أو تنفذ هذا الرسم النظرى. وهذا التصور يخصّ التحليل أو يرتب خطواته، وليس من شأنه أن يتعرض لعملية الإبداع أو يجزم بطبيعة الخطوات التى يتخذها الشاعر لتنفيذ قصيدة، على نحو ما أشار ابن طباطبا وأبو هلال العسكرى مثلا – وقد عرضنا لهما فى مكان آخر من هذه الدراسة. كل ما تريد الناقدة قوله هنا أن للقصيدة معنى، نصل إليه بتجريد صورها ونستخلصه لأنفسنا. هذا المعنى المجرد مثل خريطة الأرض، قد يعجبنا فى خطوطه المجردة ولكن السؤال المهم: كيف تم تنفيذ ذلك عبر سلسلة من الصور هى الأساس فى التعبير الشعرى؟ إلى أى مدى يتماسك هذا البناء، وتتلاقى أقسامه على أداء خدمة موحدة؟ بل إلى أى مدى يبهرنا كل قسم بجماله الذاتى ثم بضرورته بالنسبة للقسم الآخر، ثم بدخوله عاملا مؤثراً فى تقييمنا لجمال هذا القسم الآخر، ثم بمشاركته الأساسية فى تتميم المعنى الكلى وإضفاء الرسوخ والقوة والجمال عليه؟.

والآن إلى المحاولة النقدية التفصيلية(٣٧):

أرجو ألا ألقى بقارئى فى ارتباك معضل إذا ما بدأت باقتباس تعليق « هالت سميث » Hallett Smith على هذه السونيتة:

« إن الخصب فى هذه السونيتة يستمد من التركيب الاستعارى أكثر مما يستمد من وضوح البناء ».

و« البناء » فى هذا الاقتباس يبدو أنه يعنى « التصميم العام »، لأن هذه الفقرة التى اقتبست جملتها الأخيرة تبدأ هكذا:

---

(٣٧) النص الكامل، بتصرف يسير جدا فى – The Languge Poets Use. P. 76-87.

« السونيتة الثالثة والسبعون واضحة فى تصميمها العام ، فالرباعيات الثلاث ذات صلات كل منها بالأخريين ، وتطور طبيعى وهى تتقدم من انحدار العام إلى انحدار اليوم ثم إلى انحدار النار ، مقربة مغزى الاستعارة أكثر إلى الموضوع إذ تتقدم القصيدة » .

لقد بدأت بتلك الاقتباسات لسببين ، السبب الأول أن الوضوح كما يلاحظ فى الـ « تصميم العام » – دعنا نسميه « خريطة الأرض » – هو وضوح الأفكار المجردة : العلاقة بين انحدار وانحدار وانحدار . إن فحص الوحدات المعينة فى كل رباعية يوضح توضيحاً كبيرا أنه مع أن هذا من جانب هو التجريد الذى يلائم على خيروجه كل الاستعارات ، فملاءمته لكل واحدة منها قلقلة إلى حدٍ ما ، مع أنه على حد سواء فى الوضوح أن خريطة أرض السونيتة تثيرنا للاعتقاد بأن كل مجموعات التفاصيل الثلاثة قصد بها فى الحقيقة توضيح فكرة مجردة مشتركة . والنقطة الثانية المهمة فى ذلك الاقتباس هى أنه على الرغم من أن المرء يستطيع أن يرى فى هذه السونية خريطة أرض واضحة فإنه يمكن فى نفس الوقت أن نؤكد أن « الخصب » فى هذه السونيتة لا يستمدّ من هذه الخطة بقدر ما هو مستمد من تعقيدات شىء آخر .

لدينا هنا إذن حالة تثير السونيتة فيها الاهتمام ، تدفعنا لنرى وضوح خريطة الأرض كامناً ، مكونة من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة ، ولكن خريطة الأرض هذه لا تشتمل على أى خصب ، وإنىّ لا أستطيع أن أفكر فى طريقة أحسن من ذلك لطرح الفارق المميّز بين البناء الشعرى والبناء غير الشعرى – من القول بأن البناء الشعرى Poetic Structuring يتألف من أكثر من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة معطية استمرارية واتصالا عاماً للتعبير .

ومع أن هذا النوع من الوضوح والأستمرارية هو بجلاء خاصية ملحوظة ومرسومة بعناية فى هذه السونيتة ، فمن الواضح أن وصف خريطة الأرض الواضحة المستمرة هذه لن يلقى أى ضوء على أسباب الإثارة التى نستشعرها حين قراءة هذه السونيتة ، فلا شىء يثيرنا فى مجرد إخبارنا أن مستهل الشتاء وإقبال الليل وتضاؤل النار كلها أمثلة للانحدار وأنها تصف استعاريًّا ما يستشعره الشاعر . أن يكن هذا هو كل ما فى الأمر ، فمن الذى يعنى به ؟ إننا نهتم بسبب الطريقة التى بها قد خصصت هذه الأمثلة وخريطة الأرض المستمرة الواضحة تتيح الفرصة للتخصيص ولكنها ليست بذاتها تنتجه ، والذى تنتجه هو بعض الربط بين الوحدات المستقلة واحدة بالأخرى . إن خريطة الأرض تربط الوحدات واحدة بالأخرى عن طريق إثارتنا لنجرد منها صيغة عامة مشتركة ، وهكذا تجعلنا نصل الاستعارات الثلاث واحدة بالأخرى كأمثلة

لنفس الشيء ، ولكن فى حين أن خريطة الأرض تقول إن الاستعارات تمثل « نفس الشيء » فإن تفاصيل الاستعارات ذاتها قد تماسكت معاً بطريقة تقول بها شيئاً مختلفاً ، كما سأحاول أن أبين . وإذا نجحت فى إظهارها فإننى حينئذ سأقول بأنه من المهم جداً للشاعر أن يكون قديراً فى المضىّ بقصيدته إلى الأمام بواسطة أكثر من مجموعة واحدة من الأزمة الموجّهة فى نفس الوقت .

إن إحدى الطرق الخاصة التى يزوّد بها الشعراء أنفسهم بالأعنّة الممتازة تكون بواسطة استخدامهم التفرقة بين الحسية فى التفاصيل الكلامية من جانب ، والتجريدات التى يمكن توجيه تلك التفاصيل إلى الإيحاء بها من جانب آخر .

لقد هدينا فى السونيتة الثالثة والسبعين إلى فرض عامل مشترك على الاستعارات الثلاث المستقلة عن طريق وضوح تكرار الصيغة :

« قد تشاهده فىّ — فىّ ترى — هذا تدركه — » وهذا الإيحاء القوى بالتماثل قد امتد بثبات إلى الصيغة التابعة : « ذلك الوقت من العام . . حين » — « شفق يوم . . مثل » — « توهج نار » . وأن التفاصيل التى تقطن تلك الخطط مع الصعوبة البالغة فى جمعها تسمح أن تكون مستوعبة فى شكل مشترك للانحدار بالترتيب العام لنظام الكلمات إلى الانحدار (للعام ، لليوم ، للنار) ولكن ذلك الشكل مهما كان فرض القصيدة له يهمل حركات أخرى تجرى خلال تفاصيل الاستعارات ، فهى تتحرك من فصل صقيع أجرد متهدم إلى نار متوهجة ، ومن وقت من عام إلى لحظة حاسمة ، ومما قد مضى إلى ما هو وشيك الحدوث ، ومن الملاحظات المنفصلة والإشارات البسيطة فى الرباعية الأولى ، (أوراق صفراء — الأغصان التى ترتعد فى مواجهة الصقيع) إلى صورة واحدة مركبة ، على مستوى عال من المجازية فى التعبير يضيئها الفكر فى الرباعية الأخيرة . وهذه الحركات ليست أقل انضباطاً من انبثاق التجريد « العام » تحت القوة الدافعة المثيرة فى صيغة الـ « in me » « فىّ » ذلك أننا لو فحصنا الرباعية الثانية عن قرب ، فسوف نرى أنه فى حالة كل من الحركات (من الصقيع إلى النار ومن الماضى إلى المستقبل ومن الانتشار إلى التكثيف . إلخ) فإن الرباعية الثانية تحتل موقعاً متوسطاً بين الرباعيتين الأولى والثالثة . إن الانسياب من « الصقيع » عبر « التلاشى فى الغرب » إلى « توهج النار » وإليه تسهل الإشارة أكثر من غيره ليس أكثر أهمية من الانسيابات الأخرى التى تجربها الرباعية ، مع أن هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهداً أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية ، وقد لا تتقبل بنفس

السهولة كشىء هام – لأنها بادية للعيان ، ولأنها تجسد علاقات لا أشياء يشار إليها ، على أن صيغ الأفعال تنساب بدورها من «كانت تغنّى » عبر الغموض فى « عما قريب . . . يمضى بها بعيدا . . يخيّم على الجميع » – فهذه الصيغ متأرجحة بين الحاضر والمستقبل – إلى « لابد أن تموت » ودون هذا الانسياب فإننا لم نكن لنستطيع أن نكون فى وضع يمكننا من التقبل المتفهم فى الرباعية الأخيرة لإلغاء الزمن الحادث فى نفس الوقت (لأن النار فى الأبيات ترمز إلى عملية مستمرة) ولا لأشعاع أو شحن اللحظة الوحيدة الباقية من الحيوية التى لم تخمد بالأهمية الانفعالية والقلق . ويبقى ما هو أكثر أهمية ، فالرباعية الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية . ففى الرباعية الأولى مزيد من التصوير قد خصص لإبراز عنصر واحد فقط من تلك الفترة من العام ، وذلك حين صورت الأغصان كـ « مكان أجرد متهدم » . أما فى الرباعية الثانية فإن « الليلة الظلماء » غامرة لكل الشفق فى الغرب ، هى التى أعطت مزيداً من التصوير ليس فقط كـ « قرين الموت »ولكن أيضاً كذلك الذى « يخيم على الجميع » . وهذا الحمل الزائد من التصوير يعد الطريق للتعقيد الذى لا يكاد يقبل التحليل فى :

توهج نار
تنام على رماد شبابها
مثل فراش الاحتضار الذى لابد أن تموت عليه
يستهلكها ذلك الذى كان يغذيها .

ومما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن مزيد التصوير فى هذه الصورة الأخيرة لا ينفصل عن تحديد نوع النار التى أراد . ومرة أخرى فإن الرباعية الثانية بسبب أنها تحتل موقع الوسيط فى الدرجة ومعالجة التصوير المزيد هى التى تمكننا من الانسياب بسهولة من التحديد الوصفى للرباعية الأولى إلى تحديد مصور على مستوى عال فى الرباعية الثالثة ، بحيث يحقق مستوى ميتافيزيقيًّا ، وهذا الحمل الثقيل من التصوير والفكر والميتافيزيقية فى لغة الرباعية الأخيرة يتلقى دون أى إحساس صادم بالضعف المفاجئ ، فى علاقتها بالواقع المألوف ، ولعل أبلغ

إطراء نستطيع أن نقدمه للقصيدة أن نقول إن تعاقب الأنواع المختلفة للغة قد وجه تماماً حتى أننا نتقبل لغة الرباعية الأخيرة برغم ما فيها من مباينة للغة الحياة العامة ، دونما تردد .

يبقى شيء أكثر خصوصية من هذا ينبغى أن يقال ، إذا كان لنا أن ندرك إدراكاً كاملا المعالجة الفنية الدقيقة فى هذا التصوير المزيد .

إن الرباعية الأخيرة تتم مجابهة فكرة الموت الوشيك باستخدام فكرة النار المتوهجة ، وهكذا تدفع القلق فى القصيدة إلى ذروته ، وفى هذا الصدد أيضا يستطيع المرء أن يرى التقدم المطرد من الرباعية الأولى إلى الأخيرة . « الوقت من العام » فى الرباعية الأولى هو استعارة للتعبير عن حالة حيث الموت وشيك ، بالإمكان فقط ، ولو أن هذه الرباعية كانت وحيدة فإن الاستعارة ستفهم فى الأغلب عندئذ على أنها ذات علاقة بالأسف على تناقص القوى والسرور ، لا أنها ذات علاقة بالشعور بحتمية الموت فى وقت قريب . والرباعية الثانية هى التى تسرع بتطوير اتجاه مغزى الاستعارة من فقدان البهجة إلى الموت الوشيك بتقديم كلمة « الموت » بشكل حازم . وإدخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطيًّا ، أو ليخدعنا ، لأنها تظهر فى التصوير الثانوى المألوف لليل ، على أنه « نفس الموت الثانية » أو « القرين » ، ولكن ما أن تدخل الكلمة القصيدة حتى تؤثر فى تفسيرنا للاستعارة فى كل واحدة من الرباعيات الأخرى . وإن تعديلا فى المعنى التجريدى الأول (الذى قد جمع من مفردات الرباعية الأولى – يستدعى ليلعب دورا فى الرباعية الثانية ، وكذلك فى الثالثة) تستدعيه ضرورة ربط التفاصيل الجديدة بالفكرة المجردة التى استنبطها المرء أولا . وهذه العملية من إعادة تحديد ما سبق يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للأثر الكلى لقصيدة ما . أو ليس صحيحا أن صورة توهج النار ، فى الرباعية الثالثة من هذه السونيتة ، تعيد تحديد ما سبق للشاعر وصديقه ، ولنا ، وماذا يجب علينا فى ضوئها أن نفهم من حالة وصف ما فيها أولا بأنه أجرد ، بارد ، ومتهدم ؟ لأنه ، بعناية ، قد أقنعنا عن طريق ترتيب وتنظيم خريطته الأرضية لنؤمن بأن ما قد وصف فى الرباعيات الثلاث هو نفس الشىء . إن التماثل فكرة مجردة تعمّد الشاعر إثارتها وهى تبقى على الرغم من أن التفاصيل المتتابعة للقصيدة تنتج – فى تسلسل – مجردات ، ليس بينها إلا تشابه متقلقل .

إن التماثل الذى تلح عليه خريطة الأرض هو المقدمة المنطقية الأساسية لما ينميه الشاعر

بنجاح فى اللغة المخصصة للقصيدة .

إنه ليبدو واضحا إلى حد كبير أنه حين يدرس شخص هذه السونيتة أنه مع أن سياق القصيدة الاستعارى له مزية خاصة فى إنتاج أفكار مجردة طيّعة قابلة للتشكيل ، فإن اتصال هذه الأفكار وتشكيلها يتوقفان كلاهما على شئ خارج الاستعارات (أى على خريطة أرض من عناصر التكرار) كذلك على شىء داخل التفاصيل اللفظية للاستعارات نفسها . وبقدر ما يستطيع المرء أن يعزل ويصف وسائل التحكم والضبط التى أقيمت فى موكب مستمر من المعانى فإنه يجد أن هذه الوسائل ينبغى مناقشتها فى نطاق تفاعلها بعضها بالبعض ، وهدف وسائل الضبط هو إقامة مواجهة فى نهاية السونيتة بين النغمات الشعورية التى تم الإيحاء بها فى أول السونيتة بشكل غير مركز فقط . وعند إظهار هذه النغمات أو العناصر التى قد أوحى بها بشكل غير مركّز ، وكانت مختلطة – أقول : عند إظهارها بشكل واضح وإيصالها إلى وضع يدعو فيه كل واحد منها الآخر إلى مبارزة كلامية ، فإن الشاعر يبتكر نوعا خاصا من اللغة نرى فيها كل عنصر شعورى ، أوكل مبارز ، كمن يطلق النار فى المبارزة بمسدس غريمه الذى يبارزه . وقد يكون فى هذا تناقض ظاهرى Paradoxical ولكن هكذا تبدو اللغة فى الرباعية الثالثة . ومما هو جدير بالاهتمام أن عناصر الشعور تصل إلى مرحلة المنازلة بسبب ما صيغ بالتفاصيل الطبيعية (« صقيع » يصير « نارا ») إنها تتقايض المسدسات – تتكلم بشكل يوهم بالتناقض – لأن التفاصيل المصطنعة (أى الحمل الزائد من التصوير الكلامى المفروض على المنظر الطبيعى) قد دفعت إلى وضع يكون فيه التناقض الهادف محتملا ، فمن ناحية ، فإن هذه المفردات الطبيعية تتكشف عن أنها مناظرة ، ليس فقط لنفس الشىء (الانحدار) ولكن أيضا لأشياء مختلفة تماما (للدفء المفقود – لحيوية لا تزال باقية) . ومن ناحية أخرى فإن المفردات المصطنعة تتكشف عن أنها طلائع جيش احتلال يتقدم خلسة ، وفى الرباعية الأخيرة يكتسح بنجاح منطقة الرباعية كاملة ، ولذلك فإن اللغة هناك بسبب أنها تصبح شبكة من الصور تكون قادرة على التوفيق بلغة مجازية بين مشاعر تعايشها وتداخلها بعضها فى بعض لا يمكن التعبير عنه بلغة حرفية .

ولو نتأمل الوسائل التى تمدّ بها الاستعارات فى هذه السونيتة الشاعر بلغة متغيرة بصورة مستمرة ، لأدركنا أن الكثير من أهمية الاستعارة كشكل تكمن فى قابليتها للتغيّر . واستعارة « ذلك الوقت من العام » هى شىء كالمعادل الموضوعى ، وهو يستدعى إحساسا منتشرا غير

مركز بالذى يشعر به الشخص بطريقة طبيعية فى – وقريبا من – مثل هذا المشهد وهذا الوقت . أما استعارة غروب الشمس ففى حين أنها تملك شيئا من نفس هذه الخاصية فإنها قد جعلت بواسطة إضافة الفقرة عن ليلة ظلماء شيئا أقرب ما يكون إلى شعار أو رمز – أى صورة مضاف إليها مغزى أو تفسير. أما استعارة توهج النار فإنها نفسها نسيج من أشكال المقارنة والإيهام بالتناقض ، يستعمل إحداهما لتفسير الآخر ، ونتيجة هذا صعوبة التحليل بشكل يفوق المألوف . واحدة على الأقل من وظائف العناصر البنائية فى هذه السونيتة هى أنها توفر الاستراتيجية التى عن طريقها يناور الشاعر ليصل إلى موقع فيه يصير هذا النوع من اللغة ممكنا .

ويبقى أن نجيب على سؤال عن المبادئ العامة المفيدة التى يمكن أن تصنع من نتائج فحصنا عن كثب لبناء هذه السونيتة ككل .

سيكون من الأحسن أن نشير قبل كل شىء إلى أنه مع أن هذا البناء معقد جدا ، فإنه لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه لا يمثل العمليات اللغوية فى لغة القصائد بوجه عام ، أو حتى كشىء منقطع عن العمليات اللغوية فى الحياة العادية . إنه يشارك القصائد الأخرى بشكل عام ، فى أن له خاصية أنه يميّز ويخصص معانى الكلمات التى يستخدمها والمفاهيم التى يستحضرها ، وهذا يكون بإعطاء معانى الكلمات والمفاهيم أساسا مركبا جديدا ، مباشرا ، ومخصصا فى التفاصيل المحددة المحسوسة للقصيدة . وهى لا تعلو إلى مستوى يرتفع فوق العمليات اللغوية المألوفة ، وإنما تتكلف مهمة استدعائها بحسم إلى أن تلعب دورا ، وإنه من الطبيعى لمستخدم اللغة أن يجرد من مفردات أى تعبير فكرة عن كيف تتماسك أجزاؤه ، فهذه السونيتة ، كما قد بينت ، تثير وتحدّد فى خريطة أرض ، تجريدا لعامل مشترك من مجموع الاستعارات الثلاث . ولكن ميزتها أن هذه الإثارة وهذا التحديد للفكرة المجردة قد عملت لتقيم توترا بين الفكرة المجردة ذاتها والعمليات الأخرى المعقدة ضمن نطاق التفاصيل المتتابعة للاستعارات المتعاقبة ، وهذه هى النقطة التى نرى عندها اختلافا لافتا للنظر بين النظام اللا أدبى والنظام الأدبى . إننا نتوقع فى المحادثة العادية أن الحديث سيتماسك فى طريق واحد رئيسى ، وأن ما يعنيه ككل سيصلنا إذا فهمنا أو بينا خريطة أرضه أو ملامحه الأساسية مثلا ، ولكن خريطة الأرض فى هذه القصيدة هى عنصر واحد ليس أكثر فى تنظيم أكبر ، تنظيم أكبر عن طريقه نستمد من القصيدة ككل تجربة لفظية أكثر إثارة من فكرة « الانحدار » العامة ،

ولا يمكن إنقاص هذه التجربة لتساوى ما ينتج عن مجرد تكرار هذه الفكرة العامة .

فالقول بأن قصيدة تملك درجة أعلى من التنظيم عما نجد فى المحادثة العادية ، ليس إطراء مفرطا فى عاطفيته للإثارة التى نحسها عند قراءتنا للقصائد بل هو تعبير متزن عن حقيقة . فما نجده فى المحادثة العادية أعلى مستوى للتنظيم – أى « مغزى hang الكلام هو فى هذه القصيدة مستوى واحد فحسب ، فالقصيدة تتساند بهذه الطريقة (أى لتؤدى مثل هذا المغزى) ولكن بوسائل أخرى أيضا . وضمن نفس التفاصيل التى تكسو هيكل الانحدار بكيان خاص به وتفاصيل مميزة توجد عملية مستمرة من التغيير والعلاقات المتعددة التى يجرى عليها تحول مركب متعدد ، والإحساس باتساع المعنى فى السونيتة يستمد من هذا العدد من تحولات القديم إلى الجديد .

إنه يبدو بوضوح تام أن التنظيم المركب يمكن فقط مع أداة مادتها أو جوهرها (إذا كان لى أن أستعمل هذه الكلمات) لها هى نفسها خواص متنوعة .

إن أى شاعر متمكن يستخدم عادة الخواصّ المختلفة للكلمات ، ولمعانى الكلمة ، ولكننا قد رأينا فى هذه القصيدة بوضوح أكثر أن شكسبير يستخدم خواص للمعنى يصدمنا أن نعترف بتعددها . ونحن لا نعترف فى كلامنا العادى بأن تجريدا له كيان يختلف فى نوعه عن التفاصيل التى جرد منها ، ومع ذلك فمن الواضح فى هذه القصيدة أن الاختلاف عظيم جدا حتى أن النموذج المجرد يستطيع أن ينافس نماذج أخرى هى جزء لا يتجزأ من التفاصيل التى كانت مصدرا للنموذج المجرد . ورعاية للغاية من الحديث العادى فإن هذا التعارض بين ما نجرد (ونفكر فيه على أنه المعنى) وما جردنا منه (التفاصيل والعلاقات ذات المعنى) يكون هذا التعارض فضيحة ، ومن الخير ألا نفكر فيه البتة ، وإلا كان الأحسن أن نخلد جميعا إلى الصمت . ومن أجل أهداف الفن الأدبى فإن تراصف المعنى فى طبقات الصدع فى داخله هو نفسه ، له أهمية حاسمة . ففى هذه القصيدة نجد أن الفكرة المجردة العامة التى توحد ، والمفردات التى تخالف وتنوع ، قد فصلا فصلا حتى أن :

شىء لا ينفصل

ينقسم بأوسع مما بين السماء والأرض

ومع ذلك فإن الاتساع الرحب لهذا التقسيم

لا يفسح مجالا لثقب لشيء دقيق

كخيط العنكبوت (٣٨) .

إن كل عنصر من هذا «الشيء الذي لا ينفصل» ، أى المعنى ليس مفصولا فحسب ولكنه أعطى نظاما قائما بذاته . وعن طريق هذا العمل يتمكن الشاعر نفسه إلى حد عظيم من مضاعفة العدد وتعقيد تفاعل العلاقات المصنعة فى نمط على امتداد السونيتة كاملة . ولعلنا فى هذه النقطة نستطيع أن نفعل شيئا لنقرر مرة ثانية التناقض الظاهر فى المعنى اللامحدود الذى يبدو منبثقا من جزئية معبر عنها بوضوح . وربما كان الإحساس باتساع المعنى يستمد من وفرة العلاقات المنظمة وتواترها فى حين أن الإحساس بالمعانى الحيوية الفردية يستمد من قوة تلك المفردات التى استخدمت – كما استخدمت كلمة «رماد» مثلا – كما تستخدم العدسات البصرية ليركز رؤيتنا على هذه النقاط المتتابعة فى القصيدة ، حيث تكون عقد العلاقات تربط على أوثق ما تكون ، وتحل بأبرع طريقة ، أو حيث تتصادم المشاعر على أظهر ما يكون ، فتجادل ، وتفاوض ، ثم تتصافح وتتصالح ، ولكن من المهم أن نضع نصب أعيننا أن التجربة اللفظية التى توفرها القصيدة مهما تكن قوة تنظيمها ثابتة كالمعادلة الجبرية ، فى كل من وسائل التنظيم وفى التفاصيل المنظمة هناك كثير مما لم يعبر عنه لفظيًّا ، مما لم يربط فى علامة أو إشارة . إن العلاقات العقلية ليست تعبيرات لفظية ، إنها تشكل وتدرك كشيء حسن الشكل ، ولكنها لا تدخل فى ثبات أو تحديد التعبيرات الملفوظة . والتفاصيل مهما تكن محددة بنفسها ، ومهما تكن محددة فى القياس الذى تقيمه ، فإنها تجلب جوا من إيحاءاتها ، تجلب «نغمة شعورية» من التحاماتها فى عالم الحقيقة – اللا لغوى – وصوت الشعور هذا ، مع أنه قد يكون شخصيًّا ذاتيا مثل الطعم أو الرائحة فإنه أيضا مثل هذين أخص وأغنى من أن يمكن تثبيته بعبارة لفظية . وقد يكون أكثر أهمية ملاحظة أن هذه الكلمات الحاسمة ، كلمات «العدسات البصرية» ربما تصلح كمنافذ هروب من المفاهيم الاصلاحية ، لقدرتها على أن تحيلنا خارج اللغة ، إلى شئ (مثل الرماد ، أو فراش الاحتضار) هو فى الحياة الحقيقية نقطة تأزم ملموسة ، أو نقطة إعلان فى تاريخ معقد من عملية ما ، ورمز طبيعى مع كل مزايا الرمز على اللغة لكونه تجميعا من الأضداد فى نفس الوقت . على أنه ينبغى أن ننسى بالطبع أن على القصيدة أن توحى لنا :

(٣٨) Shakespeare. Troilus and Cressida. V, II

ما هى الأضداد التى أدخلت فيها . ومن الحق أن عددا من مشكلات دراسة أبنية المعنى ينشأ عن نفس حقيقة أن الكلمات تثير عمليات غير لفظية ، مثل إدراك العلاقات ، وتحيلنا إلى أشياء فى واقع الحياة كأنها تعبّر بطريقة الاختزال عن تيار طويل لوعينا بالعملية .

على أننى لا أعرف إلى أى مدى – لو أننا ذهبنا إلى شعر لا استعارة فيه سنجد أنه يظل صحيحا وأن الانقسام بين التجريد والحسية يلعب دورا حيويًّا فى تركيب بناء العلاقات الذى يعمل عبر المظهر الخارجى الملفوظ من القصيدة ، ولكن سواء وجدنا أو لم نجد هذا باديا للعيان بوضوح مساو فى شعر غير استعارى فإنه يبدو أنه يجوز لنا من غير تعسف أن نستنتج من دراستنا لهذه السونيتة أن دراسة المعنى فى الأبنية الشعرية ستلقى ضوءا على طبيعة المعنى فى اللغة العادية ، بقدر ما أن دراسة اللغة العادية ستلقى ضوءا على طبيعة الشعر . وإذا كان الشعر لغة تتمدد إلى أقصى حد ، فإن التمدد ينبغى أن يساعدنا لنرى طبيعة النسيج المتمدد بوضوح أكثر .

إن يكن هذا صحيحا فقد يكون مفيدا قبل أن نتوقف عن التفكير فى الأبنية الشعرية التى تلعب فيها الاستعارة دورا بارزا ، أن نفحص نوعا آخر من التعقيد الذى تستطيع الاستعارة بخصائصها المميزة أن تعززه – أعنى حركة المرور بين الحقيقى والمخترع ، بين ما يأتى إلى القصيدة كعضو فى الموقف « الحقيقى » الذى تجرى مناقشته فى القصيدة ، وما يأتى فى القصيدة كتصوير لفظى إضافى يفرض حسب رغبة الشاعر . والسونيتة التى درسناها آنفا تجعل التمييز بين الاثنين واضحا بدرجة كافية ، فالكلمات :

« يوم
يتلاشى بعد الغروب فى الغرب
وعما قريب يمضى به الليل المظلم بعيدا »

تحيلنا خارجا إلى « الواقع كما هو » ولكن « نفس الموت الثانية »[٣٩] أضاف تصويرا إلى هذا الواقع ، « نفس الموت الثانية » تفسر فى الحال التشابه بالضوء يتلاشى فى الغرب وتتحكم فى ميل الاستعارة الممتدة إلى أن تندفع بعيدا عن الاتصال المباشر مع ما تصوره ، وتأخذ خطوة بعيدا عن الواقع غير المنظور لحالة الشاعر الداخلية ، إلى القياس التمثيلى لغروب الشمس

(٣٩) نفس الموت الثانية ، أو القرين Deathssecond self

(الذى يحيلنا هو نفسه إلى النوع الذى نعرفه من الواقع) وخطوة أخرى للخلف فى اتجاه الواقع الذى يشغل الشاعر – إلى « الموت » . على أن ميزة هاتين الخطوتين بعيدا عن ، ورجوعا إلى الواقع أننا نستطيع أن نحدد بالضبط عند الخطوة الثانية أين نحن . فهل يؤخذ الموت هنا على أنه موت بالمعنى المألوف من المحو المادى ، أو فى معنى استعارى ، يشير إلى موت شىء غير معين – الطاقة الشعرية ، أو الحيوية ، أو البهجة ، يختلف عن الموت بمعناه الحرفى الذى يعانيه الجسد ؟ والاستعارة تزعزع علاقتنا فى موقفنا من الواقع الموضوعى .

واستعارة فى داخل استعارة تحدث اضطرابا تاما فى وجهتنا ، وتجعلنا نفقد اتجاهنا المحدد من وضع ما هو موجود « هناك » فى « الواقع » ومن وضع شعورنا نحوه .

وينبغى أن نتذكر دائما أن العلاقة التى نفترض وجودها بين شعورنا الخاص وما هو موجود « هناك » هى واضحة فى الوهم فقط ، وأن تقاليد اللغة تعزز الانخداع بأن الأشياء الموجودة « هناك » يمكن التعرف عليها بشكل يوثق به ، والإشارة إليها بواسطة استخدام مناسب لأسمائها الدقيقة ، وهذا الانخداع مريح فى الأغراض العملية . ولكن من أجل أن يجد المرء طريقه عبر تعقيدات الشعور الذاتى فإن التقليد اللغوى لا يملك حتى مزية أنه مريح . استعارة المستعار – قفزة مزدوجة خارج التقليد – تكسر سيطرة التقليد وتجعلنا قادرين على أن نصير واعين بذاتية الأشياء الموضوعية ، وموضوعية العمليات الذاتية الشخصية . وعند هذا المستوى تستطيع اللغة الشعرية أن تتكلم بإقناع على الرغم من لا منطقية ما تقول . إن لا منطقيتها هى الوجه الآخر لزيف اللغة المألوفة(٤٠) ، وإن خصائص اللغة الشعرية بما فيها من تناقض ولا منطقية هى وسيلة لتقصير الطريق إلى الشعور عبر المفاهيم المستقطبة للغة العادية – أو بالأحرى ربما ينبغى علينا أن نقول إنهما – التناقض واللامنطقية – وسيلة لكشف ترددات ذلك التيار الذى يجرى من الموضوع إلى الذات ومن الذات إلى الموضوع . وهنا أيضا كما فى حالة الصدع الموجود بين التعبير المجرد والتفاصيل ، فإن الاستعارة تلقى ضوءا على طبيعة اللغة بشكل عام .

---

(٤٠) أى أن اللغة الشعرية برغم لا منطقيتها مقنعة لنا مؤثرة فينا ، فنحن نتقبلها ونرى فيها الحقيقة ، وفى هذا ما فيه من التشكيك فى قيمة اللغة العادية المألوفة التى تزعم الانفراد بالتعبير عن الحقائق . استنادا إلى التزامها لحدود التعبير المعجمى القاعدى .

المصادر والمراجع



أولا : المصادر والمراجع العربية والمترجمة

(ا)

الآمدى : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى ، تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف– القاهرة ١٩٦١ .

إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ – الأنجلو المصرية ط ٣ – ١٩٧٢ .
موسيقى الشعر الأنجلو المصرية ط ٤ – ١٩٧٢ .

إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . الأنجلو المصرية ، ط ثانية ١٩٥٢ .

إحسان عباس : فن الشعر– دار الثقافة . ط ٣ بيروت .
تاريخ النقد الأدبي عند العرب . بيروت ١٩٧١ .

أحمد مطلوب : فنون بلاغية . دار البحوث العلمية . الكويت ١٩٧٥

أرسطو : فن الشعر : ترجمة ودراسة شكرى عياد . دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧ .
فن الشعر : ترجمة عبد الرحمن بدوى . دار الثقافة . بيروت ١٩٧٣ .
كتاب الخطابة : ترجمة إبراهيم سلامة . الأنجلو المصرية ١٩٥٣ .

أفلاطون : البرمنيدس : ترجمة الأب فؤاد بربارة . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٦ .

أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . دار الكشاف . بيروت ١٩٤٩ .

أولمان : دور الكلمة فى اللغة : ترجمة كمال بشر. القاهرة

(ب)

الباقلانى : إعجاز القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٣ .

بورا (موريس) : الخيال الرومانسى : ترجمة إبراهيم الصيرفى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧

(ث)

الثعالبى : يتيمة الدهر جـ ١ ، تحقيق محمد محيي الدين . دار الفكر ط ٢ ١٩٧٣ .

(ج)

جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٦٧ .
النار والجوهر . دار القدس . بيروت ١٩٧٥ .

الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصومة ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، وعلى البجاوى ط ٤ القاهرة ١٩٦٦ .

الجرجانى (عبدالقاهر) : أسرار البلاغة – تحقيق خفاجى . مكتبة القاهرة ١٩٧٢
دلائل الإعجاز تحقيق خفاجى . مكتبة القاهرة ١٩٦٩

جويو (جان مارى) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة – ترجمة سامى الدروبى – دار اليقظة العربية ط ٢ دمشق ١٩٦٥ .

(ح)

حسام زادة الرومى : رسالة فى قلب كافوريات المتنبى ، تحقيق : محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٧٢ .

حفنى شرف : البلاغة العربية . مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٧٣

(د)

ابن داود الأصفهانى : النصف الأول من كتاب الزهرة ، تحقيق البوهيمى وطوقان ، بيروت ١٩٣٢ .

ديكارت : التأملات – ترجمة عثمان أمين . الأنجلو المصرية ط ٤ ١٩٦٩ .

(ر)

رسمية السقطى : أثر كف البصر على الصورة عند المعرى . بغداد ١٩٦٨

ابن رشيق : قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب – تحقيق الشاذلى بويحيى – الشركة التونسية ١٩٧٢ .

ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى – ترجمة محمد مصطفى بدوى القاهرة ١٩٦١

ريد (هربرت) : تربية الذوق الفنى – ترجمة يوسف ميخائيل سعد – دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٥

(س)

سارتر : ما الأدب – ترجمة محمد غنيمي هلال . الأنجلو المصرية ١٩٦١ .

(ش)

شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى . دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٨

شفيق جبرى : أنا والشعر . معهد الدراسات العربية القاهرة ١٩٥٥

شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ط ٢ دار المعارف بمصر
البلاغة تطور وتاريخ – دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

(ص)

صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . دار العودة . بيروت ١٩٦٩

صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى . الأنجلو المصرية ١٩٧٨

الصولى : أخبار البحترى . تحقيق صالح الأشتر . دمشق ١٩٥٨

(ط)

ابن طباطبا : عيار الشعر – تحقيق الحاجرى وسلام . المكتبة التجارية ، مصر ١٩٥٦ .

(ع)

عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة . الأنجلو المصرية ١٩٦٠

عبد الحليم محمود السيد : الإبداع والشخصية . دار المعارف بمصر ١٩٧١

عبد الرحمن بدوى : فى الشعر الأوربى المعاصر . الأنجلو المصرية ١٩٦٥

عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبى . دار الكتاب العربى . بيروت ١٩٣٠

عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . الدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٧

عبد العزيز عتيق : علم البديع . دار النهضة العربية . بيروت ١٩٧٢

عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر . دار العودة . بيروت ١٩٧٢

العسكرى (أبو هلال) : كتاب الصناعتين ، تحقيق البجاوى وأبو الفضل – نشر الحلبى ط ٢ القاهرة .

(ق)

قدامة بن جعفر : نقد الشعر – تحقيق كمال مصطفى . الخانجى . القاهرة ١٩٦٣ .

القرطاجنى (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق بن الخوجه . تونس ١٩٦٦

(ك)

كولردج : النظرة الرومانتيكية فى الشعر – ترجمة عبد الحكيم حسان – دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

(ل)

لطفى عبد البديع : فلسفة المجاز – مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦

لويس عوض : نصوص النقد الأدبى . دار المعارف بمصر ١٩٦٥

(م)

ماجد السامرائى : رسائل السياب . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٥

محمد بدرى عبد الجليل : المجاز وأثره فى الدرس اللغوى . دار الجامعات المصرية ١٩٧٥

محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده . القاهرة ١٩٧٤

محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى والبلاغة . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ .

محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث . دار النهضة العربية ط ٤ القاهرة ١٩٦٩ .
الأدب المقارن : الانجلو المصرية ١٩٦٢ .

محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ط ٢ . دار المعارف القاهرة ١٩٧٨

محمد مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح . دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٠
كولردج – دار المعارف بمصر ١٩٥٨

محمد النويهى : ثقافة الناقد الأدبى . الخانجى ودار الفكر . بيروت ١٩٦٩ .
قضية الشعر الجديد . معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة ١٩٦٤ .

المرزبانى : الموشح – دار نهضة مصر ، تحقيق البجاوى ١٩٦٥

مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .

مصطفى ناصف : الصورة الأدبية – مكتبة مصر ١٩٥٨

ابن المعتز : كتاب البديع ، تحقيق كراتشكوفسكى بغداد ١٩٦٧ .

مكليش (أرشيبالد) : الشعر والتجربة — ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى . بيروت ١٩٦٣
مهدى صالح السامرائى : المجاز فى البلاغة العربية . دار الدعوة . حماة سوريا ١٩٧٤ .

(ن)

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين ط ٤ . بيروت ١٩٧٤ .
نزار قبانى : قصتى مع الشعر. مطبوعات نزار قبانى — ١٩٧٣ .

(و)

ويتمان (والت) : أوراق العشب . ترجمة سعدى يوسف . بغداد ١٩٧٦
ويمزات وبروكس : النقد الأدبى (٣ أجزاء) ترجمة حسام الخطيب ومحيى الدين صبحى . جامعة دمشق ١٩٧٣

(ى)

يحيى هويدى : باركلى — دار المعارف بمصر ١٩٦٠

ثانيا : دواوين الشعراء

أحمد شوقى : الشوقيات

أحمدعبدالمعطى حجازى: أوراس ، لم يبق إلاّ الاعتراف .

بدر شاكر السياب : المعبد الغريق

صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى

على محمود طه : أشعاره : جمع سهيل أيوب

ثالثا : المعاجم اللغوية والأدبية ودوائر المعارف

الزبيدى : تاج العروس – مطبعة حكومة الكويت

زكى نجيب محمود (وآخرون) : الموسوعة الفلسفية . الأنجلو المصرية ١٩٦٣ .

فاخر عاقل : معجم علم النفس . بيروت ١٩٧٧

مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان ١٩٧٤

ناصر الحانى . : المصطلح فى الأدب الغربى . العصرية . صيدا . لبنان ١٩٦٨ .

رابعا : المراجع الأجنبية

Badawi (M.M): A critical introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge University Press, 1975.

Bigsby (C.W.E.): Dada and Surrealism, Methuen & Co, London, 1972.

Boulton (Marjorie): The Anatomy of Poetry, London 1953.

Brett (R.L.): Fancy and Imagination- Methuen & Co, London, 1969.

Bodkin (Maud): Archetypal Patterns in Poetry, London, 1963.

Bradley (I.S): introduction to Antony and Cleopatra. U.S.A. 1964.

Burton (S.H): The Criticism of Poetry, Longman, London, 1977.

Chadwick (Charles): Symbolism. Mehtuen & Co. London, 1973.

Chapman (Raymond): Linguistics and Literature, U.K, 1974.

Grant (Damian): Realism, Methuen & Co, London, 1970.

Hewkes (Terence): Metaphor, Methuen & Co, London, 1977.

Johnson (R.V.): Aestheticism, Methuen, & Co. London, 1969.

Lewis (C.Day): The Poetic Image, London, 1961.

Murry (F.Middleton): The Problem of Style, O.U.P. 1961.

Nowottny (Winifred): The Languge Poets Use, University of London, 1975.

Read (Herbert): English Prose Style, London, 1928.

Reik (Theodor): Freud, U.S.A 1963.

Rowse (A.L): Shakespeare's Sonnets, Edited With Introduction and Notes. (Macmillan & Co). London, 1964.

Spurgeon (Caroline): Shakespeare's Imagery and What tells us. Cambridge, 1965.

الفهرس

رقم الإيداع		١٩٨١/٤٧١٣
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٥١-٥٩-٣	ISBN

١/٨٠/٢٧٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

إن ما يميز فن الشعر للوهلة الأولى – من حيث المظهر – موسيقاه وطريقة كتابته ، وقد أكدت تجربة الإنسانية فى كل العصور وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى . .

أما الصورة فقد كانت – ولا تزال – موضع الاعتبار فى الحكم على الشعر وإن لم يُنص عليهما فى الدراسات النقدية العربية ، إنها الجزء الأصيل فى حركات التجديد الشعرى طوال عصور الأدب المختلفة .

وهذه دراسة نقدية تحليلية تحاول استكشاف هذا الجانب الأساسى فى الشعر وهو : الصورة الفنية ومكانها فى البناء الشعرى ، وذلك من خلال نماذج الشعر العربى قديمه وحديثه . .